4° Mus. Th. 633

Ø Film vh./O Digi.vh.

63

Der

GENERAL-BASS

in der

COMPOSITION,

Oder:

Neue und gründliche

Anweiſung/

Wie

Ein Muſic-Liebender mit beſonderm Vortheil, durch die Principia der Compoſition, nicht allein den General-Baſs im Kirchen- Cammer- und Theatraliſchen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; ſondern auch zu gleicher Zeit in der Compoſition ſelbſt, wichtige Profectus machen könne.

Nebſt einer Einleitung

Oder

Muſicaliſchen Raiſonnement

von der Muſic überhaupt, und vielen beſondern Materien der heutigen Praxeos.

Heinichen
D. Generalbass
i. d. Composition

Herausgegeben
von
Johann David Heinichen,
Königl. Pohln. und Churfl. Sächſ. Capellmeiſter.

In Dreßden bey dem Autore zu finden. 1728.

105 BS dir

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Erſte Abtheilung
von
Denen Principiis des General-Baſſes.

Das I. Capitel
Von Muſicaliſchen Intervallen, und deren Eintheilung. p. 95.

Das II. Capitel
Von den ordentlichen Accorden, und wie ſelbige denen Incipienten nutzbahr beyzubringen. p. 119.

Das III. Capitel
Von den Signaturen des General-Baſſes, und wie ſelbige ordentlich und gründlich zu tractiren. p. 138.

Das IV. Capitel
Von geſchwinden Noten, und mancherley Tacten. p. 257.

Das V. Capitel
Von der Application der Accorde, Signaturen und geſchwinden Noten in allen übrigen Tonen. p. 379.

Das VI. Capitel
Vom Manierlichen General-Baſs, und fernern Exercitio eines Incipienten. p. 521.

Andere Abtheilung
von
Der vollkommenen Wiſſenſchafft des General-Baſſes.

Das I. Capitel
Von Theatraliſchen Reſolutionibus der Diſſonantien. p. 585.

Das II. Capitel
Von dem General-Baſs ohne Signaturen, und wie dieſe im Cammer- und Theatraliſchen Sachen zu erfinden. p. 725.

Das III. Capitel
Vom Accompagnement des Recitatives inſonderheit. p. 769.

Das IV. Capitel
Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebſt einigen Obſervationibus practicis, in einer gantzen Cantata deutlich und nutzbahr gezeiget wird. p. 797.

Das V. Capitel
Von einem Muſicaliſchen Circul, aus welchem man die natürliche Ordnung, Verwandſchafft, und Ausſchweiffung aller Modorum Muſicorum gründlich erkennen, und ſich deſſen ſowohl im Clavier, als in der Compoſition mit trefflichem Nutzen bedienen kan. p. 865.

Das VI. Capitel
Von einem nützlichen Exercitio practico, und einigen Conſiliis, wie man ſich ſelbſt weiter helffen, und die Perfection im General-Baſſe ſuchen müſſe. p. 917.

Vor-

Vorrede.

Geneigter Leſer!

WAnn mein vor nunmehro 17. Jahren im Druck herausgegebener Muſicaliſche Tractat vom General-Baſs, bey Muſic-Liebenden eine gütige Auffnahme gefunden; ſo hoffe, es ſoll gegenwärtiges Werck dergleichen Gewogenheit mit weit beſſerm Recht verdienen. Denn nachdem ich mich bereden laſſen, an dergleichen Materie *noch* einmahl die Feder zu ſetzen, ſo habe lieber zwey Wände mit einer Farbe anſtreichen, und dieſes, von dem alten Tractat gantz unterſchiedene, und bald 4. mahl ſo starcke Werck dergeſtalt einrichten wollen, damit ſowohl Geübte als Ungeübte, Gelehrte und Ungelehrte, ſowohl Accompagniſten als Componiſten mit beſonderm Nutzen davon profitiren können. Dahero ich durch das gantze Buch nicht allein die nöthigen Fundamenta Compoſitionis, ſondern auch ſolche wichtige, und zum Theil noch unbekannte Materien beyhergeführet, wovon uns zur Zeit weder alte noch neue, weder Deutſche, Italiäniſche, noch Frantzöiſche Autores etwas zu leſen gegeben haben. Nechſt dieſem habe die merckwürdige Vorrede des alten Tractates mit Fleiß, in Form einer Einleitung, anhero wiederhohlen, und ſelbige mit ſo vielen nützlichen Anmerckungen, und wohl gegründeten Sentimens von der Muſic, dergeſtalt erläutern wollen, daß auch curiöſe Liebhaber, welche eigentlich von der Muſic keine Profeſſion machen, daraus viel geſunde Gedancken von dem wahren Weſen und Endzweck der Muſic werden ſchöpffen können. Gleichwie nun das gantze Werck durchgehends für diejenigen Accompagniſten von ſonderbahrem Nutzen iſt, welche im General-

Baſſe was vollkommnes præſtiren, und zugleich wichtige Profectus in der Compoſition machen wollen; alſo dienen hingegen denenjenigen nur einige Capitel nebſt der Einleitung zu ihrem Vorhaben, welche nicht im General-Baſſe, ſondern in der Compoſition alleine, von dieſen Wercke profitiren wollen. Dieſe nun der Mühe zu überheben, das gantze Buch durchzuſuchen, ſo will man ihnen hiermit folgende Anleitung geben, was ſie ſich zu ihrem Nutzen herauslesen können.

Die Erſte Abtheilung des Werckes betreffend, ſo wird, nach der Einleitung im erſten Capitel, die einem anfangenden Componiſten unumgänglich-nöthige Wiſſenſchafft der Muſicaliſchen Intervallen, nebſt der Lehre von Con- und Diſſonantien, gründlich beſchrieben. Aus dem andern Capitel hat ein Componiſt weiter nichts zu hohlen, als das wenige, was p. 120. von der Triade Harmonicâ, und p. 126. vom Motu recto & contrario geſaget wird. Hingegen iſt das dritte Capitel eines der wichtigſten für ihn. Denn er findet allda nicht allein die Erklährung der ſchönſten, und mit ſonderbahrem Fleiß zuſamme geleſenen Harmoniſchen Sätze der heutigen Praxeos, welche in keinem Compoſition-Buche alſo beyſamme anzutreffen; ſondern auch die gründlich ausgeführte Lehre von den Anticipationibus Reſolutionum Diſſonantiarum, die man bey allen Autoribus vergebens ſuchet. Aus dem vierten Capitel dienet unſern Componiſten weiter nichts, als was p. 259. vom Tranſitu regulari & irregulari, und p. 333. ſeqq von der wichtigen Materie des Alla breve, und Alla ſemibreve geſaget wird, welches vor allen Dingen mitzunehmen. Von hier aber wendet man ſich, mit Uberſpringung der zwey folgenden Capitel, ſo gleich zur Andern Abtheilung dieſes Werckes, allwo das gantze weitläufftige erſte Capitel, inſonderheit für einen Theatraliſchen Componiſten etwas auſſerordentliches iſt. Denn es werden darinnen faſt durch und durch lauter ſolche Principia & Fundamenta Styli Theatralis gezeiget, die denen meiſten annoch unbekant, davon in keinem Autore etwas zu finden, und gleichwohl einem heutigen Componiſten gantz unentbehrliche Dinge seynd. Die nechſtfolgenden 3. Capitel kan nun ein Componiſt gar wohl überſpringen, wofern

fern er nicht nöthig hat, aus dem andern Capitel die Lehre von dem Ambitu aller Modorum mitzunehmen. Hingegen iſt wiederum das fünffte Capitel von ſonderbahrem Nutzen, ſowohl für geübte, als ungeübte Componiſten, weil ſie daraus nicht allein die Connexion und Circulation aller Modorum Muſicorum gründlich erlernen, ſondern ſich auch des Muſicaliſchen Circuls in allen ihren Compoſitionibus ſicher, und mit groſſem Vortheil bedienen können. Vom §. 23. dieſes Capitels an, kan nun ein Componiſt, nebſt Uberſpringung auch des folgenden Capitels, wiederum mit beſſerm Nutzen rückwerts zum Anfange des Buches, nehmlich zur Einleitung kehren, allwo er die Menge abgehandelte Materien findet, welche ihm in Praxi Muſicâ vieles Licht geben, und von vielen verderblichen Præjudiciis abführen können.

Nun gehören zwar die bißher überſprungene Capitel und §§. eigentlich vor den General-Baſſiſten alleine; Jedoch wird ein Componiſt auch hier und dar etwas nützliches zu ſeinem Propos finden, wenn er ſich die Mühe geben will, das gantze Buch durchzublättern. Beyden aber, dem Accompagniſten und Componiſten, kan das angehängte Regiſter gute Dienſte thun, allwo man ohne Mühe die in dem gantzen Wercke enthaltene Materien beſonders erſehen und nachſchlagen kan. Nur muß man ſich nicht verdrieſſen laſſen, vorhero und ehe man ein Capitel durchlieſet, die vielen eingeſchlichenen, und zu Ende des Buches vor dem Regiſter ſpecificirten Druck Fehler zu corrigiren; auch gehörigen Orts die hinten nach dem letzten Capitel angehängten Supplementa mit zu Rathe zu ziehen, damit man überall des Autoris Meynung vollkommen erreiche. Denn weil dieſes Werck, wegen vieler dazwiſchen vorgefallenen verdrießlichen Fatalitäten mit dem erſten Buchdrucker, mühſamer Anſchaffung beſonderer Noten, unordentlichen erſten Verlag, rc. nicht unâ ſerie, ſondern ſæpiùs interrupto tempore & cogitationibus, und zwar faſt durchgehends, (wie man mir hier und in Freyberg bezeugen kan) auf die letzte Stunde ausgearbeitet worden, wenn etliche Bogen zum Drucke nöthig geweſen; ſo hat es nicht anders ſeyn können, als daß man hier

hier und dar einige Dinge nachhohlen, und verbeſſern müſſen, die man lieber in anderer Ordnung gewünſchet hätte, welches der geneigte Leſer gütigſt entſchuldigen wird.

Letzlich anlangend die vielfach übereinander geſetzten Noten dieſes Werckes, ſo iſt es zwar, ſo viel mir wiſſend, eine Invention eines Schrifft-Gieſſers zu Nürnberg, woher man ſie hat verſchreiben müſſen; Es hat aber der berühmte Mathematicus und Organiſt zu Freyberg, Tit. Herr Elias Lindner, dieſe Noten um ein vieles verbeſſern laſſen, ſo weit es bey ietziger Gelegenheit möglich geweſen. Und ob zwar noch einige Unvollkommenheiten daran zu finden, z. E. da zwey neben einander auf einer Linie und Spatio ſtehende Noten etwas obſcur ausfallen, &c. ſo iſt es doch überhaupt mit dieſen ſo häuffig übereinander ſtehenden Noten ein Werck, dergleichen man im Druck noch nicht geſehen, und alſo ein Liebhaber für das erſtemahl damit zufrieden ſeyn kan. Es verſichert aber wohl-gedachter Herr Lindner, daß wofern er mit dergleichen Noten-Druck noch einmahl ſolte zu thun haben, er verſchiedene neue Inventiones darinnen würde anzugeben wiſſen, wodurch die übereinander ſtehende Noten von allen Sorten, ſo ſchön und reinlich herauskommen müßten, als man ſie immer ſchreiben kan. Ubrigens muß ich dieſen habilen Virtuoſen hiermit öffentlichen Danck abſtatten für die überhäuffte und langwierige Bemühungen, die er ſich bey dieſem Wercke (ſo viel es ihm wegen ſeiner übrigen Geſchäffte nur möglich geweſen) gegeben hat. Er iſt ein Mann von ſonderbahrer Redlichkeit, welcher ſich ſowohl in der Muſic, als in der Architectur und Matheſi überhaupt, noch täglich legitimiret, und bereits viele, mit Ruhm in öffentlichen Ehren-Aemtern ſitzende Subjecta gezogen hat, ſo, daß ihm billig ein beſſeres Glück anzuwünſchen wäre, welches er gar wohl meritiret.

Zum Beſchluß dieſer Vorrede will man endlich der hoch-weiſen Tadler-Zunfft, nach den Gradibus ihrer Capacität, annoch folgendes dreyfache Wörtgen ins Ohr ſagen, nehmlich: Denen gelehrten Tadlern primi Ordinis biethet man benöthigten Falls die Spitze. Denen halb-ohnmächtigen Tadlern, (die ſich insgemein durch Tadeln nur ein Anſehen machen wollen, da doch wenig dahinter iſt) recommendiret man gar kräfftig das Bekannte: *Facilius eſt reprehendere, quam imitari.* Und die dritte Claſſe der ungelehrten Tadler verlachet man, ohne eintzige Begierde zur Revenge. Womit ſich dem gütigen Leſer zu geneigtem Andencken empfelen will

Dreßden, den 8. *Septembris*, 1728.

Der AUTOR.

Bayeriſche

Einleitung
Oder
Muſicaliſches Raiſonnement
vom General-Baſs
und
der Muſic überhaupt.

DAß der Baſſus Continuus, oder ſo genannte General-Baſſe nechſt der Compoſition eine der wichtigſten und fundamentaleſten Muſicaliſchen Wißenſchafften ſey/ deßen wird kein Muſic-Verſtändiger in Abrede ſeyn. Denn woher entſpringet derſelbe anders/ als aus der Compoſition ſelbſt? und was heißet endlich General-Baſs ſpielen anders/ als zu der einzigen vorgelegten Baſs-Stimme die übrigen Stimmen einer völligen Harmonie ex tempore erdencken / oder darzu componiren? So edel aber als der Urſprung des General-Baſſes iſt / ſo groß iſt auch der Nutz und Vortheil / welcher allen Muſicis aus deßen Erkäntniß zuwächſet. Will man ſich nicht auf die Erfahrung beruffen/ daß mancher Vocaliſte nach Erlernung deſſelben/ nunmehro ſecürer in ſeinen Sachen/ welcher vorhero bey einem ſchweren Intervallo oder ausweichenden Tone lange genug tappen muſte/ ehe er den rechtſchuldigen Ton bey dem Kanthacken erwiſchte; ſo darff man nur überhaupt erwegen / daß uns der General-Baſs eben wie die Compoſition ſelbſt/ zu völliger Unterſuchung des gantzen Muſicaliſchen Gebäudes

anführe. Man lernet hierinnen die der Muſic gewöhnlichen Con- und Diſſonan- tien/ derſelben Natur und Unterſcheid/ die hierzu gehörige Harmonie und Veränderung genau erkennen/ man erforſchet aller Tone und Modorum Eigenſchafft/ Abwechſelung und Ausſchweiffung/ dergeſtalt/ daß man ſich endlich capabel befindet/ aus eignen Kräfften in allen übrigen Speciebus der Vocal- und Inſtrumental Muſic weiter zu gehen/ und ſich täglich mehr zu perfectioniren. Ja wenn auch endlich ein habiler General-Baſſiſte der Compoſition ſo nahe tritt/ daß er ſich getrauet den vorgelegten Baſs ohne darüber gezeichnete Numeros zu tractiren/ und folgbar des Componiſten Meinung gleichſam vorher zu ſehen und zu errathen: ſo wird man mir gar leicht einräumen / daß die ſolide Wiſſenſchafft des General-Baſses allen und jeden Muſicis eine wahre Vollkommenheit / und vielfältige Vortheile in der Muſic beylege / ſie mögen gleich vom Clavier oder General-Baſs Profeſſion machen oder nicht. Zwar dieſes glaubet endlich noch wohl ein Muſic-Liebender; Allein die eingebildete Schwürigkeit des General-Baſses ſchrecket manchen von Erlernung deßelben ab. Es iſt wahr/ die Muſicaliſche Wißenſchafft iſt überhaupt ein Werck/ welches man nicht ſo gleich mit truckenen Fuße / ſo zu reden/ überſpringen kan: Es giebt in ſelbiger viel weitläufftige/ ich möchte auch ſagen viel confuſe Dinge. Man darff nicht erſt an Muſicam Didacticam, Poeticam, Modulatoriam und andere der Muſic gewöhnliche Capita ſuprema & ſubalterna gedencken/ ſondern nur überhaupt erwegen/ daß die Muſic an ſich ſelbſt eben ſo weite Gräntzen habe/ als alle andere Wißenſchafften/ Künſte und höhere Facultæten. Die Muſic iſt eben ſo wohl theoretica & practica, als die Theologie und Juris prudenz; die Muſica iſt ſo wohl thetica & polemica gleich gedachten höhern Diſciplinen/ und äußert ſich dieſe letztere ſonderlich im heutigen Seculo, (a) da man ſo wohl/

(a) Es ſey mir erlaubet, incidenter allhier eine Frage einzuwerffen; nemlich, woher es komme, daß es bey unſern Zeiten in der Muſicaliſchen Republic ſo viel überhäuffte controverſien, ſo viel contradicirens, und ſonderlich ſo viel diſputirens zwiſchen denen alten und neuen Compoſitoribus gebe? Antwort: die meiſte (ich wolte eben nicht ſagen, die eintzige) Urſache iſt, daß ſich beyde Theile um das primum principium, worauf alles in der Muſic ankömt, nicht vertragen können, ob nemlich die Muſic und ihre Regeln nach dem Gehöre, oder nach der ſogenannten Vernunfft ſollen eingerichtet ſeyn? die Alten halten es mehr mit der Vernunfft, die neuen aber mit dem Ge-

wohl in Theoria als Praxi Muſices ſich von vielen gehabten principiis & præconceptis opinionibus der Alten gewaltig zu trennen ſuchet. Kurtz: man kan von der Muſic ſo viel Capita, und folgbahr ſo viel Folianten und Syſtemata, (gleich wie auch eines theils geſchehen/) ſchreiben / als wie in Theologicis, Juridicis, Medicis und Philoſophicis am Tage lieget. So weitläufftig

 aber

Gehöre; und weil alſo beyde Partheyen in primis fundamentis nicht einig, ſo kan es nicht fehlen, es müſſen die aus zwey contrairen Haupt-principiis gemachten Conclusiones und conſequentien, wiederum ſo viel ſubalterne controverſien, und tauſend è diametro entgegen ſtehende hypotheſes gebähren. Bekandt iſt, daß ſich die Alten zwey Richter in der Muſic erwehlet: Rationem & auditum. Die Wahl wäre richtig, weil ſie beyde in der Muſic unentbehrlich: allein wegen des Tractamentes dieſer beyden Commendanten wollen ſich die heutigen Zeiten nicht mit den vorigen accordiren, und wird das Alterthum hierinnen zweyer Fehler beſchuldiget. Denn erſtlich rangirten ſie ihre zwey Richter übel, uud ſetzten das in der Muſic ſouvraine Gehör entweder gar der ſo genannten **Vernunfft** unten an, oder ſie wolten doch dieſer gleiche Autoritatem Commendatoriam mit jenem ertheilen, worüber das unſchuldige Gehör gleich anfangs die Helffte ſeiner Monarchiſchen Herrſchafft cediren muſte. Hierzu kam das andere Unglück, daß die Alten das Wort: Ratio, übel erklähreten, und meineten bey damahls ſimplen Zeiten, (da man von heutigen gout und brillant der Muſic gar nichts wuſte, und ihnen jedwede ſchlechte Harmonie ſchöne vorkame,) es könte die **Vernunfft** in der Muſic zu nichts geſchickters employret werden, als zu vermeintlich gelehrten, und ſpeculativiſchen Noten-Künſteleyen: dahero fingen ſie gleichſam ex otio an, die unſchuldigen Noten bald theoreticè nach dem Mathematiſchen Maßſtabe, und der proportions-Elle auszumeſſen, bald practicè auf denen Lineen (gleich als auf der Folterbanck) ſo lange zu dehnen, zu ziehen, (ich wolte contrapunctiſtiſch ſagen: zu *augmentiren*) **zu verkehren, zu wiederhohlen** / und **zu verwechſelen**, biß endlich aus dieſen eine praxis von unzehligen überflüſſigen Geſichts-contra-puncten, aus jenen aber eine Theorie von überhäufften Metaphyſiſchen Gemüths- oder Vernunffts-Contemplationen entſtunde, ſo, daß man in Praxi nicht mehr zu fragen Urſache hatte, ob die componirte Muſic wohl klinge, und ihren Zuhörern gefalle, ſondern ob ſie ſ. v. gut auf dem Pappiere **ausſehe**. Solchergeſtalt bekam nun das Geſichte unvermerckter Weiſe bey der Muſic das meiſte zu ſprechen, und brauchte die Autorität der unvorſichtigen **Vernunfft** nur zum Deckmantel ſeiner eigenen Herrſchſucht, worüber das verdrungene **Gehöre** ſo lange tyranniſiret wurde, biß es endlich gar hinter Tiſch und Bäncke tretten, und nur von ferne erwarten muſte, ob ihm

ſeine

aber / als die Muſicaliſche Wißenſchafft überhaupt / und folgbahr in ſelbiger auch der General-Baſs ſcheinet / ſo ſeynd doch alle dieſe Schwührigkeiten keine Pyrenæiſchen Gebürge / und ſo gar groß nicht / als insgemein von Unverſtändigen oder Paſſionirten vorgegeben wird / wenn man nur bey der Information alles unnöthige Zeug wegläſſet / und mit Hindanſetzung aller antiqven

---

ſeine uſurpatores regni (ratio & viſus) zuweilen einen gnädigen Blick ſchencken wolten. Dieſes dem Muſicaliſchen Souvrainen Gehöre ſo hoch angethane Unrecht aber, ahnden die heutigen Practici mehr als die Alten; ſie fangen an, vielen abſurditäten und verkehrten principiis des Alterthums mächtig einzuſehen, und formiren ſich gantz andere Ideen von der edlen Muſic, als gelehrte Ignoranten zu thun pflegen. Vor allen Dingen räumen ſie dem unterdruckten Muſicaliſchen Gehöre die Oberherrſchafft ſeines Reichs völlig wieder ein; die Vernunfft aber entſetzen ſie ihres richterlichen Amtes, und geben ſie dem Gehöre nicht als Dominam, oder gleiche Mitherrſcherin, ſondern als eine kluge Miniſtram & conſiliarium zu, mit dem abſoluten Befehle, daß ſie zwar ihre Herrſchafft, (das zuweilen betrügliche Gehöre, wofern es anders betrüglich mag genennet werden,) vor allen Fehltritten warnen, übrigens aber, und wo ſelbiges wiederſpricht, abſoluten Gehorſam leiſten, und alle ihre Künſte dahin anwenden ſolle, nicht das Geſichte auf dem Pappiere, ſondern das Gehöre, als die ablolute Herrſcherin der Muſic zu contentiren. Denn dieſes heiſſet eigentlich die rechte Vernunfft, und die gröſte Kunſt in der Muſic. Nein! was hat wohl das Geſichte bey der Muſic zu thun? kan auch etwas abſurderes ſtatuiret werden? die Mahlerey iſt vor das Geſichte / die Muſic aber vor das Gehöre / gleichwie das Eſſen vor den Geſchmack / und die Blume vor den Geruch. Würde es nun nicht albern lauten, wenn man ſagen wolte: dieſes eſſen ſey vortrefflich gut, weil es gut rieche / da es doch dem Geſchmack und Magen zuwieder wäre? eben ſo abſurd lautet es, wenn man mit denen Pedanten ſagen wolte: dieſes ſey eine vortreffliche Muſic, weil ſie auf dem Pappiere ſchöne (ich meine pedantiſch) ausſiehet, da ſie gleichwol dem Ohre nicht gefället, vor welches doch die Muſic alleine gemacht iſt. Nun heiſt es ja in allen Künſten und Wiſſenſchafften, ja in allen unſern Thun und Vornehmen: qui vult finem, vult etiam media ad finem ducentia. Da wir nun einhellig geſtehen müſſen, daß unſer finis Muſices ſey, die Affecten zu bewegen, und das Gehöre, als das wahre Objectum Muſices zu vergnügen; ſo folget ja nothwendig daraus, daß wir alle unſere Muſicaliſche Regeln nach dem Gehöre einrichten ſollen, und da findet gleichwol die Frau Vernunfft, (die ſuper kluge ratio) alle Hände voll zu thun, ja mehr, als wir noch bey unſern Zeiten einſehen können. Auf ſolche Arth aber bekömmet das Muſicaliſche Gebäude

qven Methoden/einen kürtzern Weg ſuchet. Man erwege nur/was bey unſern Zeiten in denen Studiis vor allerhand artige und kurtzgefaſte Vortheile hervor geſuchet werden/um die ſtudirende Jugend dem Parnaſſo etliche Meilen näher zuzuführen. Wolte mancher diß von dem gelehrten Scherzer, Mohrhoff und andern berühmten Autoribus angegebene Methoden/ wie ein Knabe in Studiis durch gute Anführung es allen andern zuvor thun / und den höchſten Gipffel der Erudition glücklich erſteigen könne/aus Eigenſinn bey nahe verwerffen: ſo erwege man nur überhaupt dieſe ewige Wahrheit/ daß dasjenige capable Subjectum, welches ordentlich/ gründlich und methodicè inqvacunqve ſcientia inſtruiret wird/es demjenigen allezeit umb etliche Jahr zuvor thun müße/welcher ihm zwar an Jahren und Verſtande gleich /dabey aber confuſe, und von keinem guten Maitre angeführet worden. Und mich düncket immer/es habe mit denen Methoden eben die Bewandniß / und den Unterſcheid/ als weñ ein Rechenmeiſter in ſolvirung eines ſehr ſchwehren problematis, nach der gemeinen Rechen-Kunſt mit Verluſt der Zeit einen halben Bogen / und mehr Pappier/verſchmiehret/da hingegen ein gewiegter Algebraiſte eben dieſes/ und noch ein mehrers gleichſam in einem Augenblick præſtiren kan. Beyde bringen es endlich zu wege/ allein mit ſehr ungleichen Vortheil/ Verluſt der Zeit und Mühe. Laßen ſich nun dieſe und dergleichen Vortheile in denen Studiis und andern Künſten practiciren / warum nicht auch in der Muſic? und weswegen ſolte denn dieſe allein nicht können vortheilhafftiger gefaßet/und ihren Liebhabern bey heutiger Muſic-liebender Welt/kür-

bäude ein gantz anderes Anſehen, und man kan aus obigen poſtulatis mathematicè & demonſtrativè ſo viel infallible veritates deduciren,welche die meiſten Principia der Alten, theils in andere Form gieſſen, theils gantz und gar übern Hauffen werffen. Der Anfang iſt bey unſeren Zeiten allbereit gemacht ; ich zweiffele auch nicht, daß unſer Seculum in ſolchen vermeinten paradoxen Hypotheſibus täglich Schritt vor Schritt weiter gehen, und endlich alle noch übrige ſchwache, und zum theil ſchon mürbe gemachte Pfeiler des Muſicaliſchen Alterthums vollends zerbrechen werde. Dem Herrn Capellmeiſter Mattheſon iſt wegen mühſamer, und gelehrter Ausarbeitung dergleichen Muſicaliſchen Materien ſein gebührendes Lob nicht zu nehmen ; und meritiret ſonderlich deſſen dritte Eröffnung der Orcheſtre, oder der beſchirmte Sinnen-Rang, daß man das Buch allen Muſicaliſchen Ohrenfeinden und Pedanten, gleich wie denen Schülern den Donat, auf den Tiſch nagele.

ger und näher beygebracht werden/ als etwan von Alters her geſchehen? Es geht freylich an/ wenn wir nur den wahren Finem Muſices bedencken/ und vor allen dingen die in ſelbiger vielfältig eingeſtreueten Grillen/ wo vielmahls de lana caprina (*b*) diſputiret wird / gar von uns/ und kaum zu ſolchen immoraten Völckern verbanneten/ welche erſtlich verſuchen müſten / was unſern heutigen Componiſten nicht mehr tauget ; denn dieſe Leute möchten ſich mit ſolchen Muſicaliſchen Alfanzereyen ſo lange herum ſchlagen / biß ſie gleich uns / was beßers bekämen. Man ſiehet offt mit Verwunderung/ was in manchen Muſicaliſchen Qvartanten (der antiqven Folianten nicht zu gedencken) vor abſurde Weitläufftigkeiten / und vermeinte Accurateſſen der Compoſition vorgetragen werden/ welche ſo wenig Grund haben/ als bald ſie ihren Meiſter verrathen/ daß er aus der Zahl derjenigen Muſicorum ſey / welche auf dem Pappiere viel ausgebrühete Grillen zeigen/ dem Gehöre aber mit ihrer Muſic weniger Satisfaction geben können / als ein Muſicaliſcher Leyermatz. Die alten Modi Muſici, (*c*) die vielerley Contrapuncte , (*d*) das Monochordum

(*b*) Diejenigen Muſicaliſche Controverſien gehören meines Erachtens auch unter dieſe Rubric, da man über das bloſſe Wörtgen : Nennen/ ob das Ding præciſe Hanß nicht Toffel, Cathringen und nicht Sybillgen zu nennen ſey) allzuviel Zeit und Pappier verderbet, ob man ſchon de ſubſtantia, natura, & proprietate rei durchgehends einig iſt, und die Sachen en maitre zu tractiren weiß. Wenigſtens ſolten wir dergleichen unfruchtbahre Controverſien in der Muſic nicht zu überhäuffen , ſondern unſere Zeit und Talent zu was beſſers anzuwenden ſuchen. Denn es bleibet einmal dabey: in verbis ſumus faciles, modo &c. Was gehen uns die Schalen an, wenn wir uns um den Kern verglichen. Wenn jemand mit mir um die bloſſe Benennung einer Sache diſputiren wolte , ſo würde ich ihm zu voraus recht geben , ehe er noch ſeine quaſi - rationes vorbrächte; und was wolte er mehr, wenn er das Ding nach eigenen gefallen tauffen könte?

(*c*) Dieſen haben wir die erſte Erfindung eines Muſicaliſchen ambitus , oder regulirten Ausweichung der Tone zu dancken; weiter dienen ſie uns bey heutiger Praxi allerdings wenig oder gar nichts, wie unten an verſchiedenen Orthen ſoll gedacht werden.

(*d*) Es dienet einmahl vor allemahl zur Nachricht, daß ſo offt in dieſem Tractat der Contrapuncte gedacht wird, man dieſes Wort nicht in ſenſu lato , pro compoſitione in genere nimmet, quaſi punctum contra punctum oder Nota contra Notam; ſondern jederzeit

dum, die vielerley Temperaturen/nebſt andern dergleichen Muſicaliſchen Materien / ſeynd zwar zum theil an ſich ſelbſt ſo gar abſolute nicht zu verwerffen/und gelten zum theil/ich ſage noch einmahl zum theil eben das / was die Vocales

---

jederzeit ſtrictè, vor diejenige Compoſition, da man reale Themata nach der Kunſt tractiret; dahero man auch durch die Nahmen der Contrapunctiſten und Arci-contrapunctiſten nur diejenigen will verſtanden haben, welche ihr Summum bonum, oder die gantze Muſicaliſche Kunſt eintzig und allein in dem Studio der Contrapuncte ſuchen. Contrapuncte kan ich gar wohl leiden, und bin in meiner Jugend nur ein allzueifriger Sectator derſelben geweſen; ich werde auch, wie ehemahls, alſo inskünfftige beſtändig erweiſen, daß ich im devoten Kirchen-ſtylo gern mit Fugen, Doppel-Fugen, und allerhand auf dem Pappiere ausgekünſtelten Thematibus marchandire. Allein ich kan nicht läugnen, daß ich nach einer vieljährigen Erfahrung den ehemahligen Contrapuncts-Eifer ziemlich verlohren, und kan ſonderlich unſern exceſſiven Mißbrauch erzwungener Contrapuncte, da bey denen meiſten (ich ſage nicht, bey allen) nichts gilt, was nicht ein pedantiſcher Contrapunct iſt, und da en general die Pappierne Noten-Künſteley vor das alleredelſte und künſtlichſte der Muſic ausgegeben wird, abſolut nicht leiden. Es iſt auch dergleichen Vorgeben bey allen vernünfftigen Practicis was abſurdes, es mögen die Contrapuncts-Potentaten hiervon ſchwatzen, was ſie wollen, ſo kan man ihre ſchwachen Argumenta ſattſam wiederlegen. Die Contrapuncte, wofern ſelbige vorhero von allen unnützen Eintheilungen, von truckenen Erfindungen, und erzwungenen Pedanterien geſäubert, und allein die realen Inventa (welche das Gehör am wenigſten tyranniſiren) zum Gebrauch erwehlet werden, können in der Muſic zweyerley gute Dienſte thun. Erſtlich dienen ſie denen Scholaren und Anfängern der Compoſition. Denn dieſe lernen durch die Contrapuncte gleichſam klettern, oder buchſtabieren, und müſſen durch obligate, eingeſchrenckte Themata und arbeitſame Sachen eben auf ſolche Art die geſchickten progreſſiones oder paſſus compoſitionis erzwingen lernen, wie z. e. ein Tantz- oder Fechtmeiſter ſeine Scholaren vorhero zu wohl-formirten Schritten in Tantzen, und zu guter Leibes-poſitur im Fechten forciret, ehe er ihnen die rechten Künſte zeiget. Zu dergleichen Præceptoratur aber ſeynd die Arci-contrapunctiſten am allergeſchickteſten; nur muß man die Untergebenen nicht allzulange in ihrer Schule laſſen, ſonſt werden ſie eben ſolche Pedanten, wie ihre Maitres. Pro ſecundo dienen die Contrapuncte (wenn ſie zumahl nach Art braver Kirchen-Compoſitorum, mit Sachen von Gout vermiſchet werden) zur Kirchen-Muſic. Hier haben ſie eigentlich ihren Sitz, und hier kan ein Contrapunctiſte ſein erlerntes Schul-Recht am beſten an den Mann bringen. Denn weil ohne dis unſere

cales denen 24. Buchſtaben gelten: (e) allein man miſchet daneben ſo viel vergebene Grillificationes mit ein/ welche meiſt auff ein Ens rationabilibus cujuscunqve hinauslauffen/ und in der Muſic eben ſo viel Nutzen ſchaffen/ als die Meta-

---

unſere (in Teutſchand mehr, als in andern Ländern) gewöhnliche devote Kirchen-Muſic weder allzuviel Feuer, genie, noch muntere Inventiones leidet; ſo kan allhier, auch zuweilen ein Contrapunctiſte von wenigen Gout und Invention, am allererſten mit durchſchleichen. Denn hat er einmahl ein Stück von einem Themate, oder ein bißgen Invention in duodez erwiſchet, ſo peitſchet er ſolches nach allen gewöhnlichen Transpoſitionibus und alltäglichen Verkehrungen durch; das heißet alsdenn gelehrt, und der Mann hat Hercules-Thaten gethan. Was ſoll ich aber von der überhaufften Menge erzwungener Contrapuncte ſagen? Ich will immer meine 7. Glaubens Articul auspacken, jedoch prævia proteſtatione ſolenni, daß ich nicht von Verwerffung aller Contrapuncte, ſondern nur de nimio abuſu derſelben will geredet haben. Ich ſtatuire demnach mit allen erfahrnen Practicis, welche den wahren finem Muſices gegen die eſſentielle Natur der eingeſchrenckten Contrapuncte halten, daß (1.) die meiſten Inventa derſelben (etliche wenige ausgenommen) allein auff das geſichte, und auff todte Noten-Künſteley, nicht aber auff das Gehöre gegründet ſeyn. (2.) Daß, je mehr man ſich in dem Exceſſu ſolcher erzwungenen Künſte vertieffet, je mehr muß man neceſſariò von dem Gehöre, und dem wahren fine Muſices abgehen. (3.) Daß dahero diejenigen Zeilen einer Compoſition, (nicht das gantze Stück, denn da kan man abwechſeln) inter caſus raros & accidentales, oder vor ſeltene Meiſterſtücke zu rechnen, worinnen viel pappierne Künſte, und eben ſo viel Gout in gleich hohen Gradu beyſammen anzutreffen. (4.) Daß der nimius abuſus überhäuffter Contrapuncte der nechſte Weg zu der Muſicaliſchen Pedanterie ſey, wodurch manch gutes Talent verderbet wird, aus welchen ſonſt noch etwas recht ſchaffenes werden kunte. (5.) Daß der meiſte Theil der Contrapuncte an ſich ſelbſt zwar arbeitſam, (wie die Bauren, wenn ſie Miſt auff den Karn laden) aber nicht künſtlich ſey, wer die tägliche Leyer einmahl gelernet. (6.) daß man aus jedweden tummen Jungen par force einen ungeſaltzenen Contrapunctiſten, nicht aber einen Componiſten von Gout machen kan. (7.) Und letztens, daß es in der Muſic viel ſchönere und weit künſtlichere Sachen gebe, finem Muſices zu befördern, als alle erzwungene Contrapuncts-Regeln. Ja, ſagen hier die erbitterten Contrapunctiſten: man kan wohl Kunſt, (pappierne Kunſt) und Gout zu gleich vereinigen? Antwort: die Herren halten aber niemahls ihre Parole? denn wenn man ihre allerbeſten Sachen anhöret, ſo klingen ſie eben, als wenn man einen alten Weiber-Peltz ausklopffte, oder (wie es andere geben) als wenn ein a. b. c. Schütze was herbuchſtabirte, da man wohl

Metaphyſiſche Hæcceitas im ſtudiren. Und ſolche Muſicaliſche Ariſtotelici meinen doch wunder/ was ſie mit ſolchen Grillen vor Heiligthümer erworben. Sie ſehen die unſchuldige Compoſition gantz vor ein ander Thier an / als ſie iſt / und wenn ein Componiſte / welcher etwann mehr auf Tendreſſe, gout und brillant der Muſic, als auf Pappierne Grillen regardiret / nur ein Pünctgen mit Raiſon ſetzet / welches etwan wieder ihre uhralten platoniſchen Regeln zu lauffen ſcheinet / ſo wolten ſie lieber die Inqviſition wieder ihn ergehen laſſen / ob er auch unter die Zahl der Componiſten zu rechnen ſey / oder nicht? nur das einzige iſt noch zu verwundern / daß ſolche Muſicaliſche Pedanten /

B un-

---

wohl die Sylben und Wörter, aber keinen vollkommenen Verſtand noch Connexion vernehmen kan. Kürtzer zu reden: wenn die Muſic aus iſt, ſo weiß man nicht, was der Kerl damit hat haben wollen. Wahr iſt es, es weiſen dann und wann gute Practici, daß es möglich ſey, die Contrapuncte mit dem Gout zu vereinigen; ſed non omnes capiunt hoc verbum, und wenn wir à potiori argumentiren, was von Natur am meiſten geſchehen kan / oder zu geſchehen pfleget / ſo bleibet es die ewige Wahrheit, daß der exceſſive Cultus der Contrapuncte ein Verderb guter Muſic, und ein Ruin manches zur Muſic gebohrnen guten Ingenii ſey. So viel vor dieſes mahl de abuſu contrapunctorum. Das übrige wird zu ſeiner Zeit folgen.

(e) i. e. Wer gar nichts wüſte von allen dieſen Materien, der würde weder in Theoria noch in Praxi jemahls vor einen Meiſter paſſiren können: hingegen pfleget freylich der gewöhnliche abuſus die Sachen viel gehäßiger zu machen; und ſo gehet es auch mit dem Monochordo. Dieſer ſpeculativiſche Kaſten iſt einem Theoretico unentbehrlich; ja ich wolte faſt ſagen, daß auch ein Practicus ohne Schande, in dieſer Wiſſenſchafft kein Ignorante ſeyn könne, wofern er in ſeiner Kunſt will geſetzet ſeyn, und ihm die Antiquarii u. ſuper-Klugen Theoretici nicht öffters in praxi ein X. vor ein U. hinmahlen ſollen: allein der unleidliche abuſus ſtecket darinnen, daß man alberner Weiſe die praxin Muſicam ſelbſt, aus dieſer Theoretiſchen Machine her hohlen will, da doch die edle Muſic an und vor ſich ſelbſt von allen, pur Theoretiſchen ſpeculationibus weit entfernet, ja allenfalß gar ohne ſelbige beſtehen kan. Denn wer hat wohl iemahls geläugnet / und wer ſiehet und höret nicht täglich mit Augen und Ohren, wie viel vortreffliche Muſiquen von denen berühmteſten Practicis unſerer Zeiten auffgeführet werden, dabey gewiß das Monochordum nicht zu rathe gezogen worden. Zugeſchweigen, daß vielen, ſonſt guten Practicis kaum der Nahme und die Geſtalt, viel weniger das Weſen dieſes Mathematiſchen Probier-Steins bekand iſt. Man diſtinguirt alſo inter Theoriam & praxin, inter uſum & abuſum, ſo iſt der Streit gehoben.

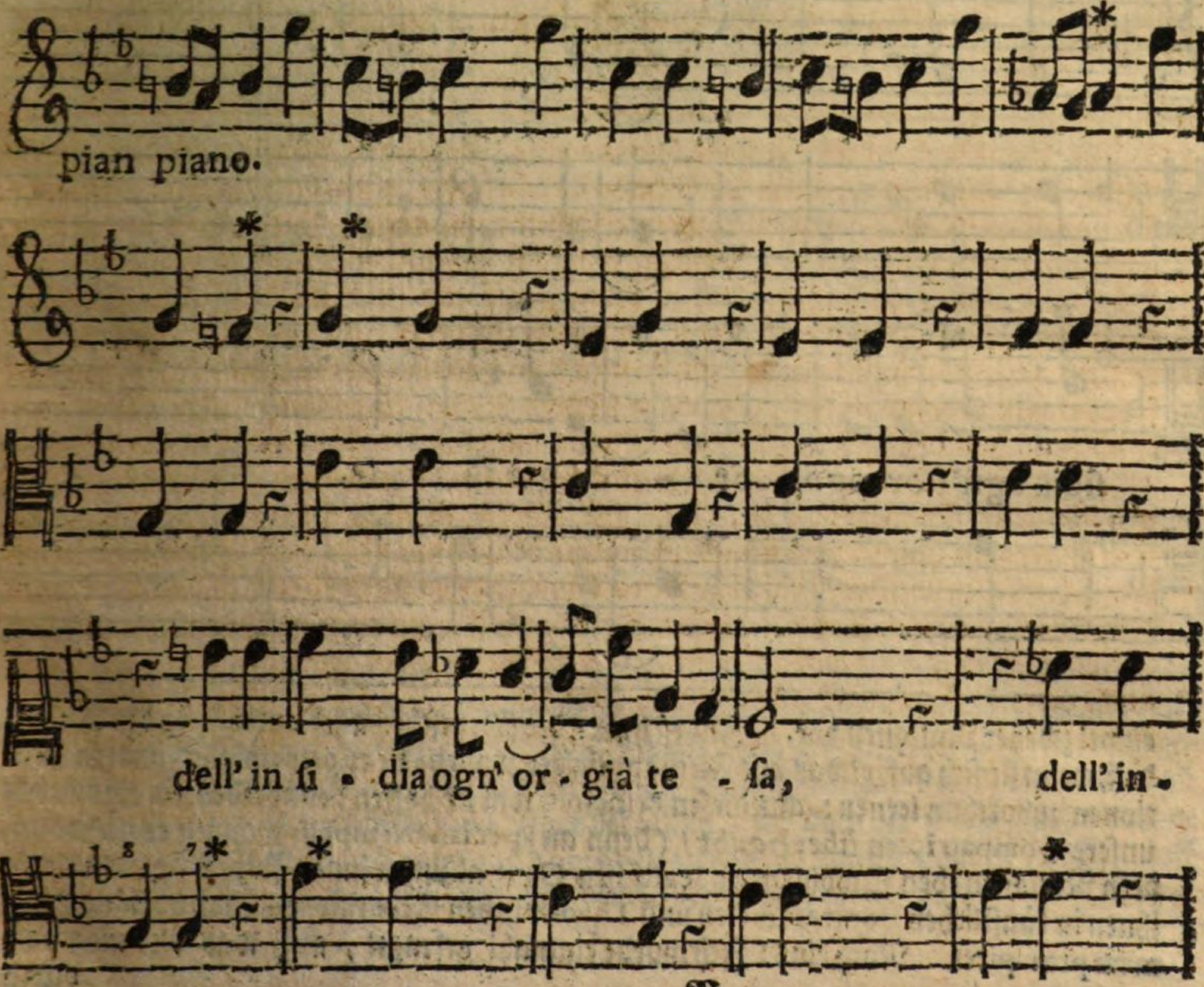
ungeachtet ſie ſich ſonſt ſo gern in dem ſchädlichen præjudicio autoritatis verwickeln/ dennoch nicht remarqviren/ daß ſchon bey unſern Zeiten nicht allein einheimiſche/ ſondern auch die berühmteſten ausländiſchen (f) Componiſten allbereit angefangen/ die unnöthigen Compoſition-Grillen zu negligiren/ und mit raffinirung vieler antiqven Regeln ein freyeres Weſen in der Muſic zu ſuchen. Der Sachen nur einige Illuſtration zu geben/ ſo will ich unter

1000.

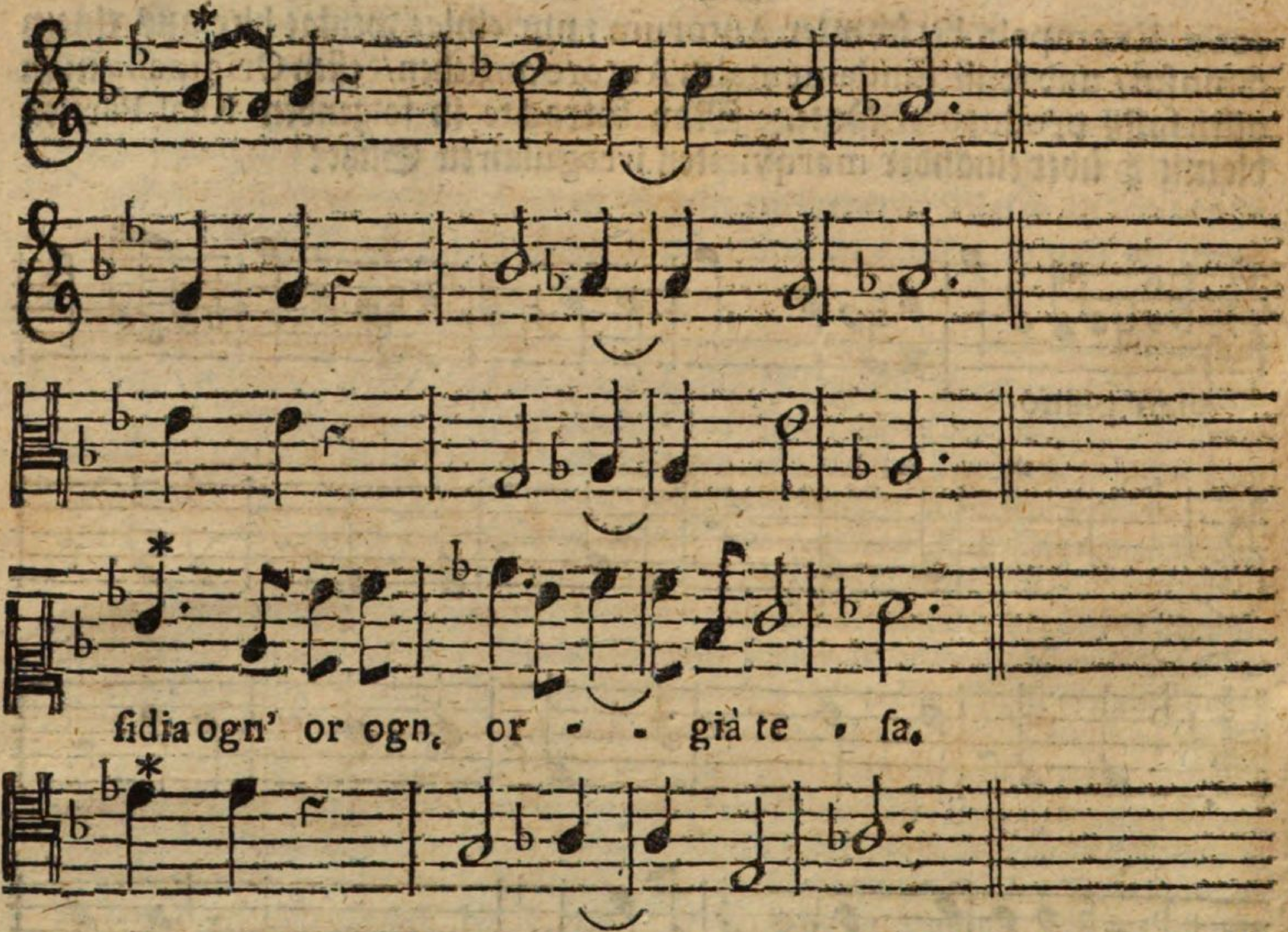
(f) Die Erfahrung lehret, daß die Marchandiſe Pappierne Künſte nach dem Unterſchiede der Nationen, in einem Lande mehr Credit findet, als in dem andern. Manche Nation iſt gern arbeitſam in allen ihren Sachen; eine andere Nation aber lachet über alle unnütze Schul-Arbeit, und pfleget wohl gar ſcoptiſcher Weiſe zu glauben, daß die Tramontani (nach ihrer Arth zu reden) wie ein Zug Laſt-Pferde arbeiten. Manche Nation hält vor eine Kunſt, nur prav ſchwer zu componiren; die andere hingegen befleißiget ſich eines leichtẽ und fermen Styli, und ſtatuirt mit recht; daß es ſchwer ſeye, leichte zu componiren, oder einen leichten Stylum zu beſitzen. (Vor dieſen konte ich es auch nicht glauben.) Manche Nation ſuchet ihre gröſte Kunſt in lauter intricanten Muſicaliſchen tiff, taff, und gedrechſelten Noten-Künſteleyen. Die andere hingegen appliciret ſich mehr auff den Gout, und nim̃t jenen dadurch den Univerſal Applauſum hinweg, die Pappierene Künſtler hingegen bleiben mit allen ihren Hexereyen in obſcuro, u. werden noch wohl dazu vor Barbari ausgeſchrien, da ſie es doch andern Nationen blindlings nachthun könten, wofern ſie ſich, gleich jenen mehr auff den Gout und das Brillant der Muſic, als auff unfruchtbahre Künſte appliciren wolten. Ein vornehmer ausländiſcher Componiſt gab einsmahls wieder die Gewohnheit ſeines Landes dieſes offenhertzige Raiſonnement von dem Unterſchiede der Muſic zweyer Nationen. Unſere Nation ſagete er: (damit ich ſeine eigene Worte in unſere Sprache vertire) inclinirt von Natur mehr zur Dolcezza (Anmuth, tendreſſe) der Muſic, ſo gar, daß ſie ſich offt hüten muß, nicht dadurch in eine Schläffrigkeit zu verfallen; die meiſten Tramontani hingegen incliniren von Natur faſt allzuviel zur Vivacitè der Muſic, wodurch ſie gar leicht in Barbariſmum verfallen: wenn aber ſelbige ſich die Mühe geben wolten uns unſere Tendreſſe der Muſic zu rauben, und mit ihrer gewöhnlichen Vivacitè, zu vermiſchen, ſo würde ein Tertium heraus kommen, welches nicht anders als aller Welt gefallen könte ꝛc. Ich will meine damahls hierüber gemachte Gloſſen verſchweigen, und nur dieſes geſtehen, daß mich dieſer Diſcurs zum erſtenmahl auff die Gedancken gebracht, daß eine glückliche

Melan-

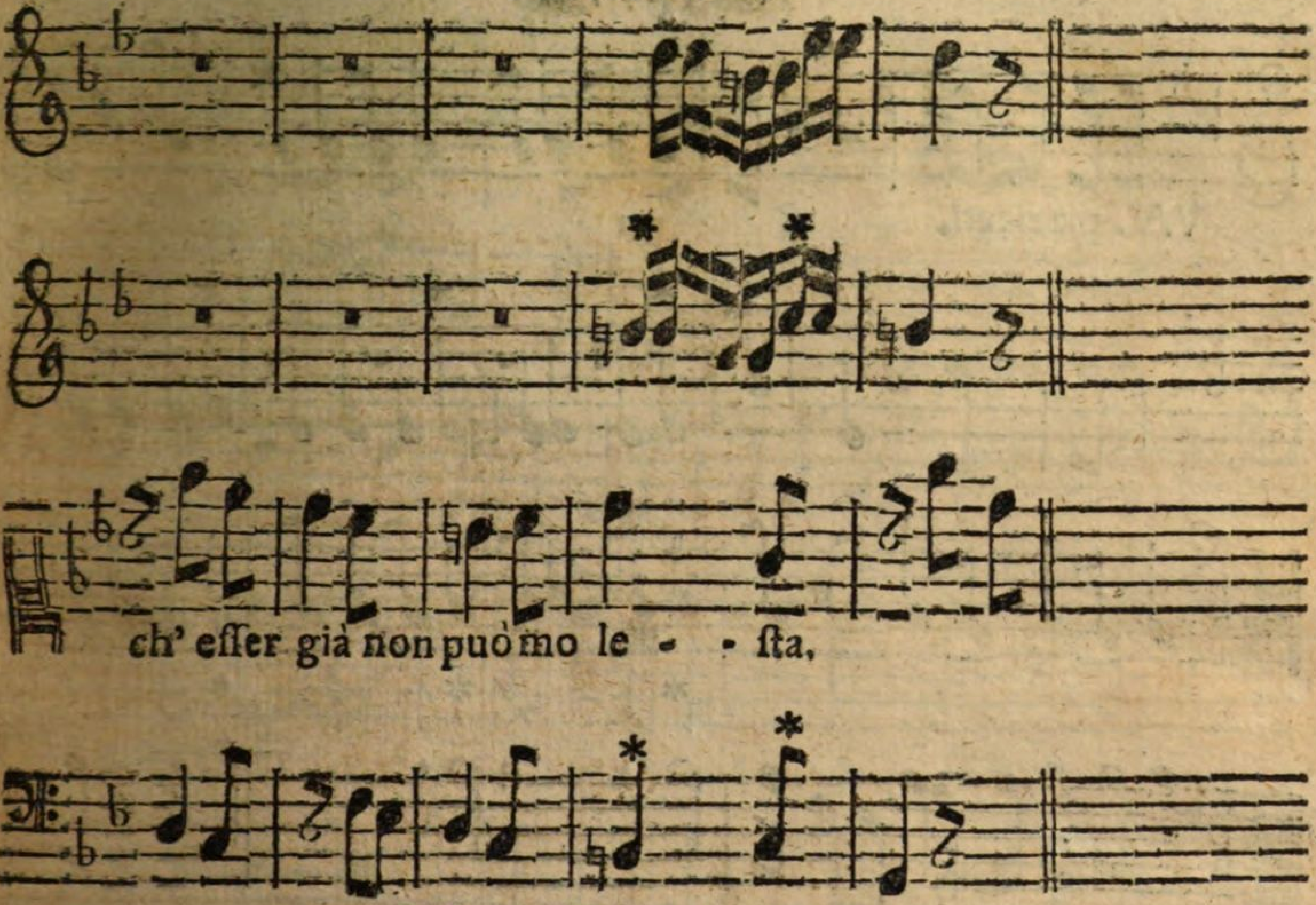
1000. Exempeln berühmter Autorum, nur einige wenige hier aus einem famoſen/ und ſonſt fundamentalen Autore anziehen/ deßen Originalia man allenfalls produciren könte. Man betrachte in folgenden Real Partien die mit ⁑ über einander marqvirtten irregulairen Säze:



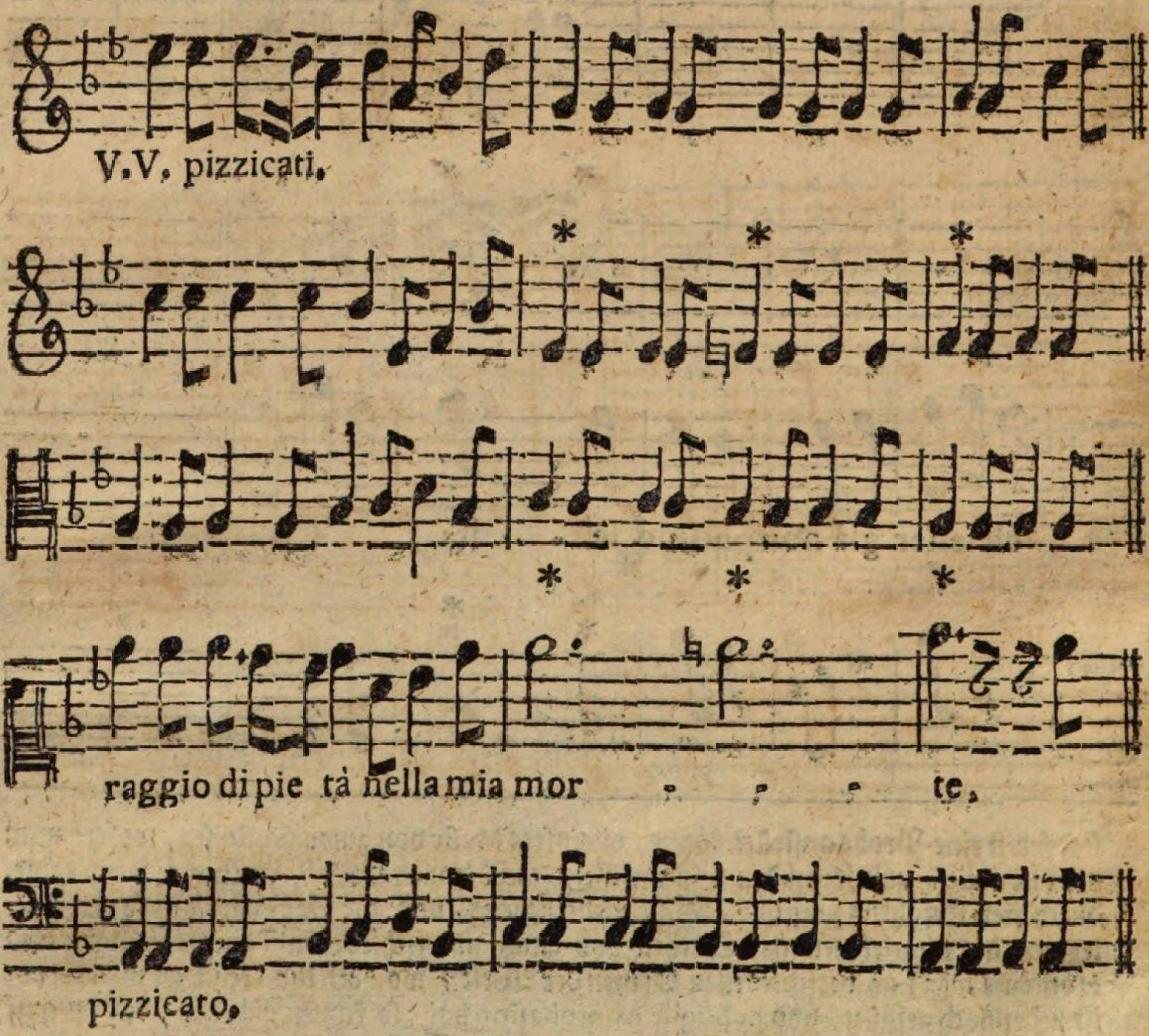
Melange vom Italieniſchen und Franzöſiſchen Gout das Ohr am meiſten frappiren, und es über allen andern beſondern Gout der Welt gewinnen müſſe. Ich ſtelle mir hierinnen nicht nur natürliche Raiſons, ſondern auch lebendige, (wiewohl ſehr wenige) Ex-

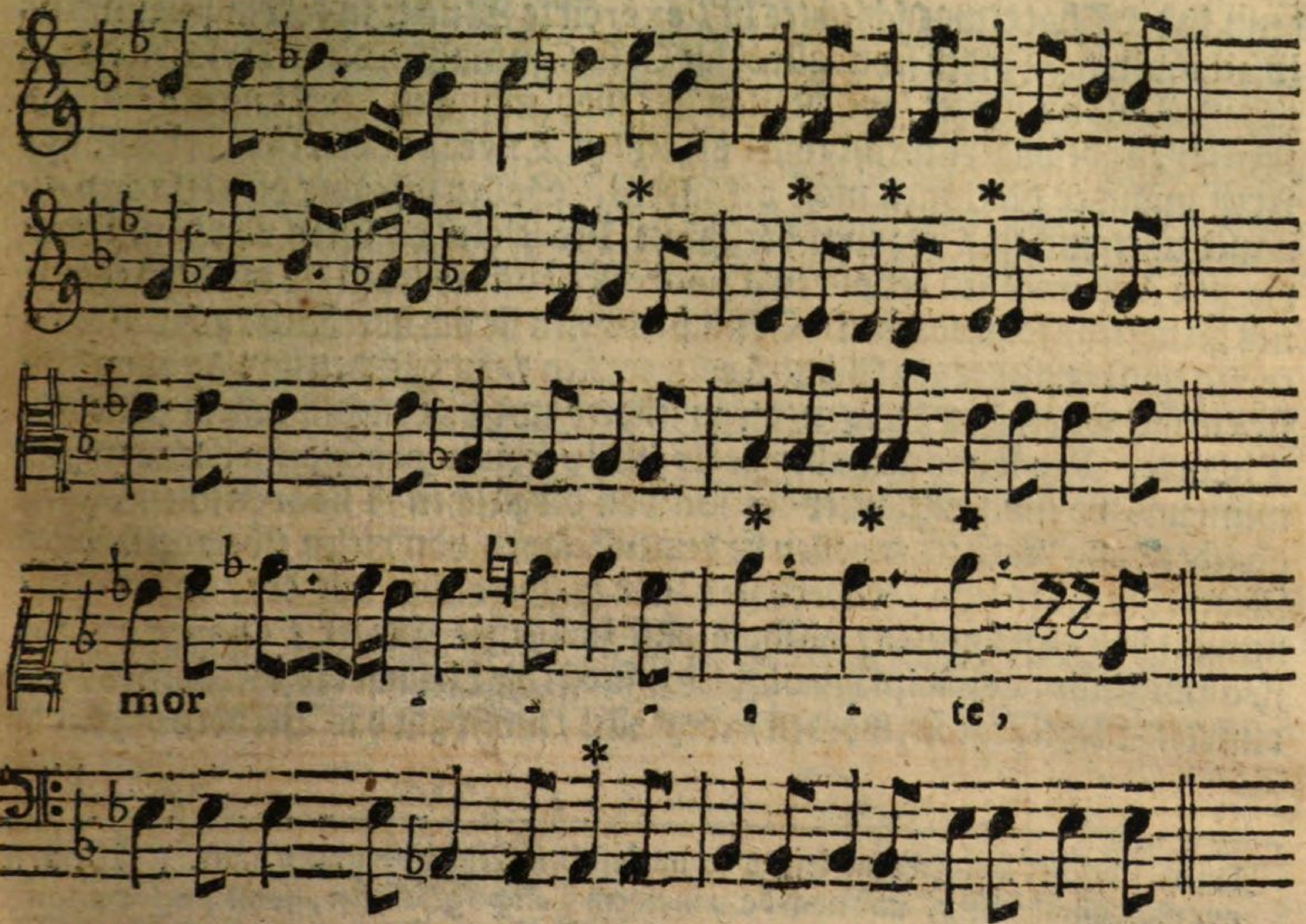


empel zweyer Nationen vor. Indeß haben die Deutſchen auch auswärtig den Ruhm, daß, wenn ſie ſich auff etwas mit Fleiß appliciren wollen, ſie es gemeiniglich andern Nationen zuvorthun lernen: aus dieſen Principio will ich hoffen, es werden es einsmahls unſere Compatrioten überhaubt / (denn an Special-Exempeln mangelt es nicht) andern Nationen eben ſo wohl in Muſicaliſchen Gout abzugewinnen ſuchen, gleichwie ſie ihnen in künſtlichen contrapuncten und Theoretiſchen Accurateſſen ſchon vorlängſt palmam præripiret. Noch eins: Ich wurde einmahl gefraget, auff was Art man von durch



ſich ſelbſt eine Probe anſtellen könne, ob unſere Muſic von guten Guſto ſey, wofern man der Philavtie, und frembden Schmeicheley nicht trauen wolle? Antwort: wenn deine, durch viele Erfahrung regulirte Muſic meiſtentheils, und all' Ordinaire (1) ſo wohl gelehrten als ungelehrten (2) Leuthen von gantz unterſchiedenen Temperamenten und Humeurs, (3) an verſchiedenen Orthen der Welt, wo doch der Gout gantz different iſt, dennoch gefället, und publique Approbation hat, ſo kanſtu glauben, daß du auff dem rechten Wege biſt; fahre fort, und dencke der Sache weiter nach.


V.V. pizzicati,
raggio di pie tà nella mia mor te,
pizzicato,



Nicht wahr / mancher Pedante möchte über dergleichen Proceduren das Fieber bekommen? Aber man wird doch dieſen renomirten Manne ſo viel zutrauen / daß er die prima Rudimenta Muſices verſtanden / und gewuſt / was Octaven / und reſolutiones diſſonantiarum vor Dinge ſeynd; *(g)* wie es denn

(g) Aus dreyerley Urſachen pfleget man wieder eine recipirte Fundamental-Regul zu handeln, nehmlich. (1.) Aus verſehen. (2.) Aus Unwiſſenheit. (3.) Aus Raiſon, wenn man mit Fleiß davon abgehet: Zur dritten Claſſe gehören obige, des Autoris Exempel. Zur erſten Claſſe zehlet man die ohne Raiſon geſetzten 5ten- und 8ven Fehler; und da wolte ich denjenigen berühmten Componiſten wohl vor ein Miraculum Mundi paſſiren laſſen,

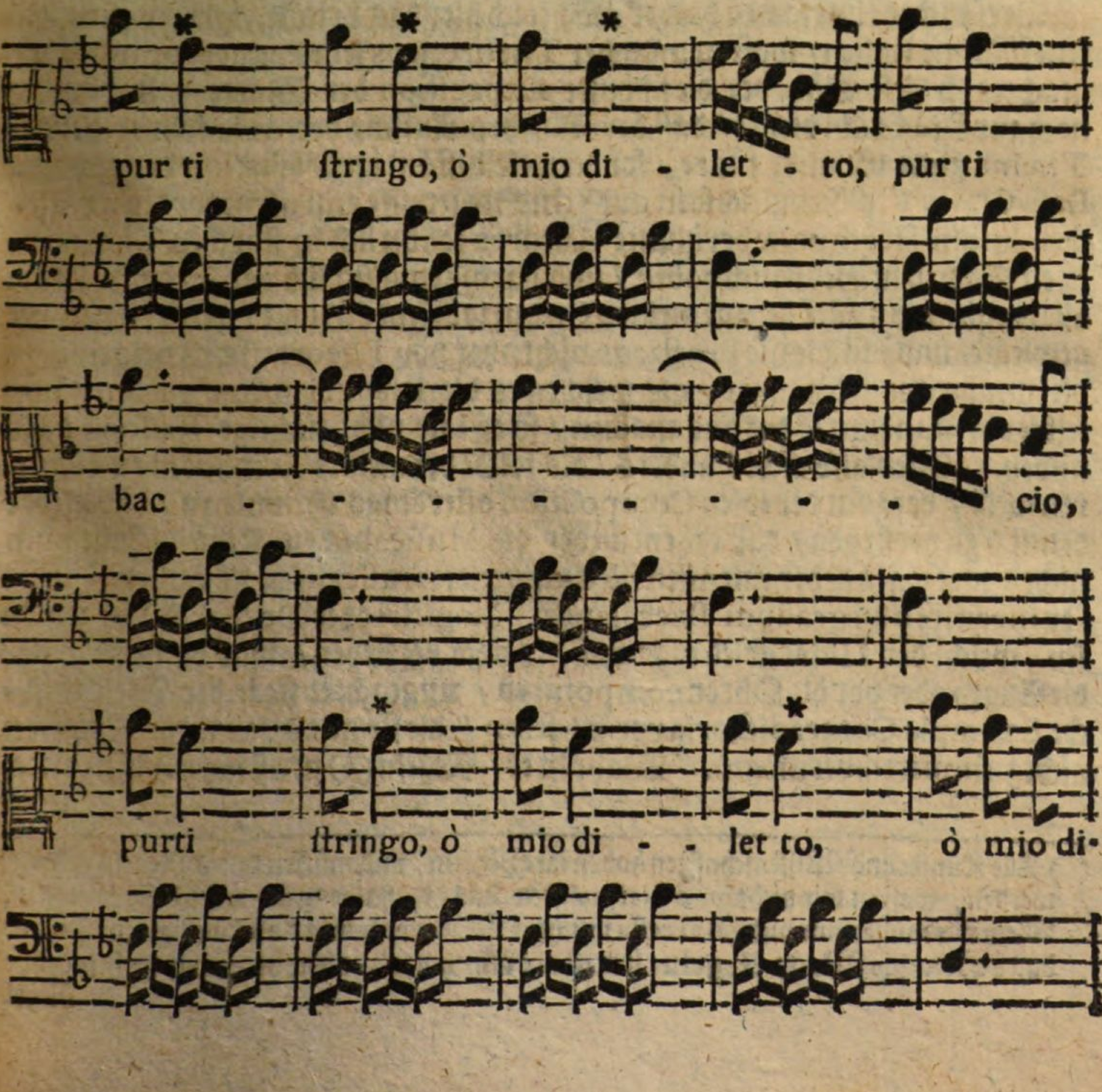
denn in der That etwas ſchlechtes iſt / exercirte Meiſter in ſolchen puerilibus zu attaquiren. Indeß ſeynd alle obige Caſus, zumahl in dieſen Stylo, nicht ohne gute Raiſons geſetzet / welche man hier wohl manchen Unerfahrnen will rathen laſſen; beſonders wenn ihm (die letzten Exempel betreffend) die Sing-Arth mancher Nationen nicht bekandt iſt. Sollen wir aber die Urſachen genauer unterſuchen / warum berühmte Practici nicht ſelten von denen papiernen Accurateſſen der puren Theoreticorum abgehen / ſo möchten es meines Erachtens folgende ſeyn: Erſtlich ſchämen ſie ſich überhaupt aller Pedanterien und erzwungenen Schul-Accurateſſen / und ſuchen ihre Arcana Muſica in viel wichtigern Dingen / als in leichter und offt indifferenter Knaben-Theorie. Pro ſecundo haben ſie ein gut Judicium practicum, und wiſſen / wenn und wo man mit guter Raiſon von dergleichen Theoretiſchen Regeln abgehen kan. Drittens wollen ſie keine Sclaven von vielen übelgegründeten Regeln der Alten ſeyn / ſondern ſie halten es überhaupt mit der / in der Vernunfft ſelbſt gegründeten / obwohl ſonſt Juriſtiſchen Regel: Ceſſante ratione prohibitionis, ceſſat ipſa prohibitio: ſo offt die Urſache des Verbothes / warum die Regel gegeben worden / wegfället / ſo offt gilt das Verboth / oder die gege-

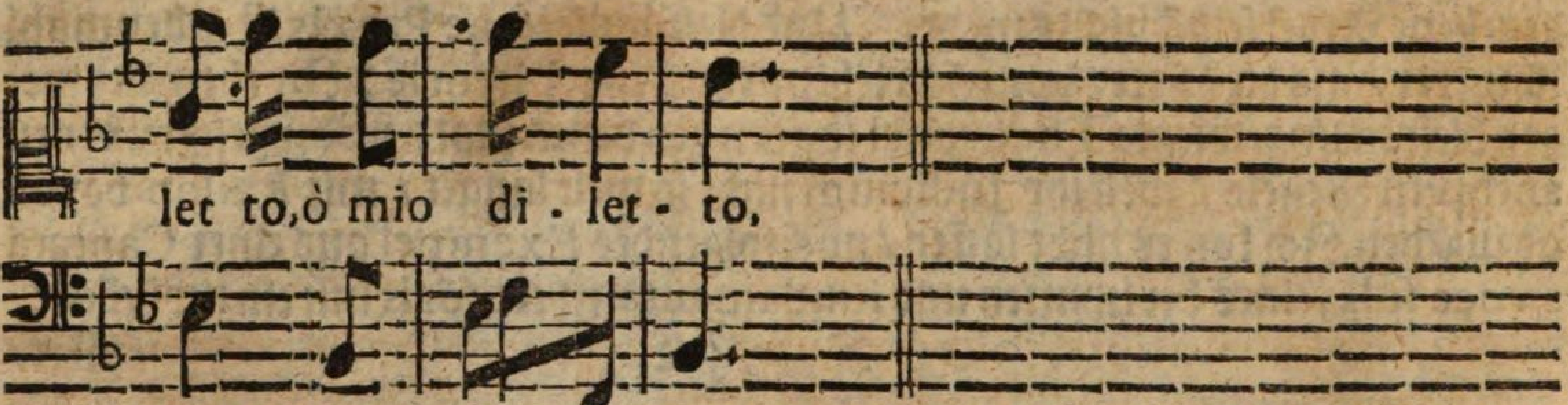
---

laſſen, welcher ſein Lebtage keinen ſo natürlichen Fehler begangen hätte. (Wenn es nur nicht allzuhäuffig, und noch dazu in einem Tempo geſchiehet, ſonſt præſupponiret es einen ſehr unachtſamen, oder unexercirten Meiſter). Zur andern Claſſe aber gehören diejenigen veritablen Fehler, welche man von Natur weder ein Verſehen nennen, noch per Rationes ſalviren kan, und dieſe ſeynd impardonabel. z. e. Wer würde es wohl einem Verſehen zuſchreiben, wenn man in allen ſeinen Sachen öffters ex 8va deſcendendo in Nonam gehen, ex 5ta imperfecta in Perfectam ſteigen, motu recto gantz ungewöhnliche Sprünge in conſonantias perfectas machen / 3. 4. fache relationes non Harmonicas intolerabiles ſetzen, und ſonſt hundert wieder die Regeln und den Gout lauffende Dinge begehen wolte, die einen geſetzten Componiſten gleich bey der erſten Anſicht choquiren? Meines Orths wüſte ich dergleichen Fehler nicht anders zu entſchuldigen, als mit der Jugend des Componiſten, oder in gewiſſen Fällen mit der Unachtſamkeit des Copiſten: Jedoch iſt niemanden eine beſſere Meinung benommen, ich laſſe mir es gefallen; denn irren iſt Menſchlich.

gegebene Regel ſelbſt nichts mehr. Und dieſe judicieuſe Praxis iſt zehenmahl ſchwerer / als die öffters vorgeſchriebene truckene Theorie; Ja eben deswegen bleiben ungewiegte Theoretici ſo gern bey denen platt niedergeſchriebenen antiqven Regeln / weil ihr Judicium nicht ſo weit langet / mit Raiſon davon abzugehen. Ich kan es nicht laſſen / nachfolgendes Exempel aus einer Cantata à voce ſola, eines berühmten und fundamentalen Autoris mit einzurücken:

C Ver-





Verſchiedener Urſachen halber möchte ich hier das Trinck-Geld nicht mit dieſem Manne theilen / wofern mancher Theoreticus ſein Præceptor wäre/ungeachtet ich dieſe Sätze vor die ſchönſte Expreſſion der Worte halte; wobey noch zur Nachricht dienet / daß der Baß bey Anfang der Aria kein erwehltes Thema zum Grunde führe / ſondern die beſtändige Variation des eintzigen Baſs-Clavis F. allhier gleichſam aus dem Stegereiffe ergriffen worden: dergleichen luſum Harmoniæ berühmte Autores ſonderlich in ſtarcken Theatraliſchen Sachen in Gebrauch haben / und darinnen glücklich reuſſiren. Allein alle dergleichen außer dem gemeinen Circul lauffende Dinge / gehören nur vor gewiegte/ und judicieuſe Practicos, nicht aber vor Theoretiſche Antiquarios, viel weniger vor Anfänger / als welchen es die Practici weder rathen / noch ſelbſt ein Handwerck daraus machen / ſo offt ſie nicht tüchtige Raiſons dazu finden. Wer alſo nichts anders / als ſolche vermeinte Freyheiten zu critiſiren weiß / der thut der edlen Compoſition allerdings Gewalt an / und giebet deutlich zu verſtehen / daß er entweder die Muſicaliſchen Kinderſchuhe noch nicht ausgezogen / oder mit allen Recht unter die Muſicaliſche Pedanten-Zunfft (er meritire nun gradum Baccalaurei, Magiſtri oder Doctoris) zu zehlen ſey / welche den Unterſchied nicht wiſſen / noch verſtehen / was da heiße / vor die Augen oder vor die Ohren componiren / ungeachtet ſie in der Welt tägliche Exempla Contradictoria vor ſich ſehen / die ſie mit allen ihren Kräfften nicht zu imitiren vermögen. Wahr iſt es / Regeln (h) muß man wiſſen/man lerne

(h) Alle Künſte und Wiſſenſchafften haben ihre Regeln, und müſſen durch Regeln erlernet werden, wofern wir nicht pure Naturaliſten, das iſt, halbe Ignoranten bleiben wollen. Allein wir müſſen nur nicht in exceſſu unnützer Regeln pecciren; viel weniger müſſen wir das æquivoque Wort: Regeln / ſo barbarè annehmen, als wollen wir hochtrabende Regel

lerne ſie gleich aus der Erfahrung / oder aus frembder Vorſchrifft; außer dem wird freylich ein Componiſt manche muſicaliſche Thorheit begehen / welches nicht ſelten geſchiehet bey denenjenigen / ſo in dem einen extremo verſiren / ich meine deren gantze Muſicaliſche Wiſſenſchafft und Fundament bloß in ein

C 2 bißgen

Regel-Schmiede abgeben, und der Natur ſelbſt Geſätze vorſchreiben, nach welcher ſie ſich authoritate noſtra müſte einſchrencken laſſen. Nein! alle unſere nutzbahre Regeln müſſen vorhero aus der Natur ſelbſt genommen, und dieſer Herrſcherin ihr Wille, Neigung, und Eigenſchafft nach allen Gradibus erforſchet, und ihr gleichſam cum ſubmiſſione abgemercket werden: aus dieſen Obſervationibus aber nehmen wir erſt unſere Regeln, welche als denn nach der unterſchiedenen Eigenſchafft der Kunſt, auch unterſchiedene Gradus erhalten, und (ſtrictè zu reden) bald Regeln κατ᾽ ἐξοχὴν / die wenig oder gar keine Exceptiones leiden, bald propria tertii, quarti modi, caſus ut plurimum, caſus ut rarò, obſervationes, adminicula, und ſo fort, zu nennen wären; weil aber doch alle dieſe obſervationes naturæ & artis auff einerley Zweck zielen, nehmlich denen Lernendē in jedweder Kunſt eſſentiam, qualitatem, & accidentia rei beyzubringen, ſo werden ſie alle überhaupt, (umb die terminos technicos nicht fruchtloſer Weiſe zu multipliciren) mit dem Worte: Regeln getauffet, ohne eintzigen Regard auff die Metaphyſiſche Contemplation des buchſtäblichen Regel-Nahmens. Dergleichen Regeln diverſæ ſpeciei, & diverſi gradus findet man in allen Künſten, Wiſſenſchafften und höhern Facultæten; (man ſehe ſich nur ein bißgen umb) dergleichen Regeln hat unſere Muſic ſelbſt in allen generibus & ſpeciebus von unten an, biß oben hinaus. Von dergleichen Arth Regeln seynd alle 1000. Compoſition-Regeln, die jemahls in der Welt gegeben worden. Von dergleichen Arth-Regeln ſeynd alſo auch (umb hier à propos davon zu reden) diejenigen Regeln, welche deutſche, frantzöſiſche und Italiæniſche Autores, wie wir unten angeben werden, vom General-Baſs ohne Signaturen theils von langer Zeit her zu geben angefangen, theils letztere zeithero zur Vollkommenheit gebracht haben. Denn weil alle dieſe Autores wohl überleget, daß uns in praxi täglich viel Sachen, inſonderheit in ſtylo Theatrali viel partituren, (wo man doch nicht primo intuitu die Signaturen aus allen Stimmen heraus klauben kan), in ſtylo Camerali aber viel 1000. Contaten und Inſtrumental-Sachen mit einer eintzigen darüber geſchriebenen Stimme, ohne Signaturen vorgeleget werden; gleichwohl aber nicht alle Accompagniſten zugleich exercirte Componiſten ſeyn, und die Signaturen per artem compoſitoriam judiciren können: Als haben alle dieſe Autores von denen gebräuchlichen paſſibus compoſitionis gewiſſe Excerpta, Obſervationes, Regeln, oder adminicula gemachet, wodurch ein Accompagniſt die Natur, und Abwechſelung der Harmonie erkennen, und die Intention

des

bißgen Naturell und Invention beſtehet / (i) in ſo weit nehmlich dieſe andern Autoribus nicht per fas & nefas abgeborget worden. Allein man muß auch nicht auff das andere Extremum ſolcher unnützen und offt übel gegründeten Compoſition-Regeln verfallen / wodurch die edle Muſic gleichſam in Ketten gele-

des Componiſten gleichſam vorher ſehen möge. So lange wir nun nicht ein General-Mandat durch alle Lande ausgehen laßen, dergleichen unbezifferte Bäße nicht mehr, weder privatim noch publicè zu produciren; ſo lange können wir auch das nutzbahre unterfangen aller dieſer Autorum nicht tadeln, welche dergleichen Regeln vom General-Baſs ohne Species zu geben ſich unterſtanden. Denn ein Lehrbegieriger will endlich alles accompagniren lernen; gute Maitres aber hat er nicht allezeit, ja wenn er ſie auch hätte, ſo können ſie mit ihm über dieſe Materie nicht anders raiſoniren, als in dieſen Tractat ſect. 2. durchgehends, und ſonderlich cap. 4. in zweyen Cantaten gezeiget worden. Es gehe nur iemand mit ſeinen Scholaren auff dieſen Orth ein tutzend, ja nur ein halb tutzend Cantaten durch, ſo wird er ſehen, wie viel ſie in kurtzer Zeit werden profitiret haben. Allein hier möchte man ſagen: die Regeln, ſo man von General-Baſs ohne ſpecies geben kan, ſeynd allzu veränderlich, und muß man öffters die Wörtergen: natürlich / gemeiniglich / meiſtentheils oder ſelten dabey ſchreiben? Antwort: gar recht. Denn weil auch hier der Brunnen, woraus man dieſe General-Baſs Regeln ſchöpffen müſſen, nehmlich die Compoſition ſelbſt von eben ſolcher veränderlichen Natur iſt; ſo können nothwendig auch die hieraus genommenen Regeln und Obſervationes nicht aus der Arth ſchlagen, ſie müſſen gleich jenen veränderlich ſeyn. Allein was will das ſagen? Man gehe doch alle in octav, quart und Folio edirten Volumina ſo vieler 1000. Compoſition-Regeln durch, und ſehe, ob nicht die wenigſten derſelben das Wörtgen: allezeit, die meiſten aber die Wörtergen: gemeiniglich, natürlich / meiſtens oder ſelten zur Beyſchrifft haben müſſen? Sollen wir aber deshalber die Compoſition ſelbſt wegen ihrer veränderlichen Regeln verwerffen? Beyderley Regeln müſſen zugleich ſtehen, oder zugleich fallen; tertium non datur, oder ich möchte das Wunderthier ſehen. Außer dieſen wolte ich auch nicht allemahl rathen, auff eine Verwerffung aller veränderlichen Regeln zu dencken, ſonſt möchten wir uns ſelbſt in vielen anderen paſſibus hujus generis nicht geringen Schaden thun, wenn der Proceß zum Gegenbeweiß geriethe.

(i) I. E. Die nicht alle, einem Compoſitori zukommende requiſita eſſentialia beſitzen. Es gehören zwar mancherley requiſita zu der Vollkommenheit eines Compoſitoris, welche man theoreticè, practicè, ja auch politicè in gröſſern numero ſpecificiren könte, als etwan von andern Autoribus geſchehen: Allein wir wollen alhier nur 3. eſſential-requiſita

geleget / und der wahre Entzweck derſelben geraden Weges verhindert wird. Denn die Seele und Tendreſſe der Compoſition beſtehet wahrhafftig nicht in ein paar hundert verſchimmelten / überflüſſigen Regeln / welche zur Noth

---

requiſita compoſitoris moderni betrachten, nach welchen man ſo wohl ſich ſelbſt, als andere auff die Wagſchale legen, und die principal defectus eines Componiſten gar leicht entdecken kan. Ich ſage demnach daß 3. haupt requiſita einen guten Componiſten alla moderna machen (1.) Talent. (2.) **Wiſſenſchafft.** (3.) **Erfahrung.** Und dieſe 3. requiſita, (deren hier folgende Erklärung etwas anders, als nach dem gemeinen Wortverſtande lauten dürffte) müſſen einander mutuè beſtändig ſecundiren, wofern nicht ſo gleich eines derſelben Mangel leiden, und ſich hindurch ein Haupt-Defect bey dem Compoſitore erreigen ſoll. (1.) Das muſicaliſche Talent, oder Naturell anlangend, ſo beſtehet ſolches in einer natürlichen guten Diſpoſition, Genie, und Geſchicklichkeit zur Muſic überhaupt, und in ſpecie zur Compoſition. Es hilfft ſeinen Beſitzern die Muſicaliſchen Gebürge nicht allein mit leichten Fuß überſteigen, ſondern es giebet ihnen auch natürliche gute Einfälle zur arte Compoſitoria, und daneben geſchickte Sentiment, den finem Muſices auff alle mögliche Arth zu befödern; Mit einem Worte es faciliti̇ret alle übrigen Requiſita, die zur Vollkommenheit eines Compoſitoris contribuiren mögen. Den Unterſcheid der Muſicaliſchen Talente kan man ſo wenig, als den Unterſcheid aller Ingeniorum beſchreiben. Uberhaupt aber kan man ſagen, daß die guten Talenta aller Compoſitorum nur gradibus differiren. Denn dem einen giebt die Natur zur Compoſition einen auffgeweckten, muntern, und feurigen Geiſt; einen andern aber ein temperirtes, modeſtes, oder gar pathetiſches Weſen. Dieſe ſchicken ſich beſſer zum devoten Kirchen-Stylo, jene aber mehr zum Theatraliſchen, wofern ſie ihr natürlich Feuer nicht zu moderiren wiſſen, (welches doch an ſich ſelbſt gar wohl möglich iſt.) Wem aber die Natur ſelbſt ein Muſicaliſches Talent verſaget, der laſſe die Compoſition ja mit frieden; denn er wird ein danckles Licht unter dem Scheffel verbleiben, und wenn er auch alle Regeln, und alle Autores von Jubals-Zeiten an durch ſtudirte, und reiſete dabey gantz Deutſchland, Italien, Franckreich und Spanien durch, ſo wird doch zuletzt ein Flick-Werck daraus, oder (wofern er ſich ja martern, und andere Virtuoſen par force imitiren wolte) ein Bettlers Mantel mit Sammet-Flecken beſetzet. (2.) Die **Wiſſenſchafft** war das andere requiſitum eſſentiale. Ein Compoſitor muß nothwendig Muſicam theoreticam & practicam, in ſpecie Muſicam poëticam wohl innen haben; das iſt: er muß alle zur Muſic und compoſition gehörigen principia, fundamenta und nöthigen Regeln nicht allein wohl verſtehen, ſondern auch ſelbige geſchickt zu practiciren, und ein muſicaliſch Stück wohl zuſammen zu ſetzen wiſſen; wobey die viel gedach-

auch wohl ein viereckigter Baure-Junge faſſen / und obſerviren lernen kan; Man findet ſchon andere beſſere und künſtlichere / auch nöthigere Dinge / da man

---

ten Contrapuncte nicht ausgeſchloſſen bleiben, wofern man nur den nimium abuſum und die Pedanterie derſelben vermeidet. Denn ein Thema geſchickt zu tractiren, iſt allerdings einen guten Compoſitori unentbehrlich. Will man aber in Theoria weiter gehen, und die zur Muſic applicablen principia Phyſica & Mathematica mit nehmen, ſo kan zwar ſolches nicht ſchaden; allein es gehöret überhaupt zu Umbſchiffung dieſes Muſicaliſchen Welt-Meeres Glück und guter Wind in die Seegel, (das heißet: es gehöret ein guter Lehrmeiſter, und bey dem Lernenden ein gutes Talent und Judicium dazu) Scyllam und Charibdim, ich meine die 2. extrema Theoriæ zu vermeiden, damit wir weder durch überflüßige Grillen in der vor das Ohr gemachten Muſic zu pedanten, (vor deren Muſic jederman fliehet) noch durch alzu ſeichte Gelehrſamkeit zu puren Naturaliſten werden, welche von ihren Sachen keine Raiſons zu geben wiſſen. Denn dieſe gehören halb ehrlicher Weiſe unter die Ignoranten. Das 3te und allerwichtigſte requiſitum compoſitoris moderni war die **Erfahrung**. Wir reden nehmlich alhier von derjenigen Erfahrung, welche ſich ein Compoſitor nach albereit abſolvirter Theoria & praxi communi regularum artis, zu Wege bringen muß. Denn wenn ein Künſtler ſeinen Scholaren aus der Lehre ſchicket, ſo heißet es, er muß nunmehro in die Welt gehen, und ſich umbſehen, was andere ſeiner Profeſſion machen, das heißet: er muß ſich Erfahrung ſchaffen, und ſeine theoreticè & practicè erlernten Künſte wohl zu excoliren ſuchen. Iſt die **Erfahrung** in einer Kunſt u. Wiſſenſchafft nöthig, ſo iſt ſie es gewiß in der Muſic. Wir müſſen uns in dieſer *Scientia Practica*, (welche von Natur, alle auff pure Speculation gegründete ſuperfluitates theoreticas abhorriret) vor allen Dingen Erfahrung ſchaffen, es geſchehe nun zu Hauße, wo anders genugſame Gelegenheit vorhanden, oder durch reiſen. Was meinet man aber, daß man in der **Erfahrung** ſuchen müße? Ich will ein eintziges Wörtgen nennen, worinnen ſich unſere 3. haupt requiſita compoſitoris, nehmlich Talent, Wiſſenſchafft und Erfahrung, ja ſelbſt der wahre finis Muſices, gleichſam als in Centro terminiren / und dieſes heißet mit 4. Buchſtaben: der *Gout*. Ein Componiſt muß ſich nehmlich durch ſeinen Fleiß, durch ſein *Talent* und durch die **Erfahrung** vor allen Dingen einen auserleſenen Muſicaliſchen *Gout* zu wege bringen; Dahero gefället mir hauptſächlich von gewiſſen auswärtigen Nationen, daß ihre erſte Frage oder Raiſonnement über eine producirte Muſic gemeiniglich dahin aus lauffet: ob die Muſic von Gout, oder di bon guſto geweſen ſey? Was Gout in der Muſic heiße, brauchet wohl bey Muſic-verſtändigen keiner Erklährung, und läßet ſich eſſentialiter eben ſo wenig beſchreiben, als das eigentliche Weſen der Seelen: man wolte denn

man mit Nutzen ſeinen Fleiß anwenden mag / wofern wir nur prav ſtudiren / und denen Arcanis Muſicis täglich weiter nachdencken wollen. Was haben wir

---

denn ſagen, daß der Gout ſelbſt die Seele der Muſic ſey, welcher ſie gleichſam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm machet. Das proprium 4ti modi aber eines Componiſten von Gout, beſtehet eintzig und allein in der Kunſt, ſeine Muſic der verſtändigen Welt all' ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrne Kunſtgriffe zu vergnügen, und die Senſus zu moviren. (Die Senſus internos, nicht das Geſichte / als welches hier nichts zu thun hat.] Solches aber kan geſchehen erſtlich generaliter: durch gute und wohl cultivirte natürliche Invention, oder durch ſchöne Expreſſion der Worte: ſpecialiter: durch ein überall dominirendes Cantabile, durch vortheilhafftige und touchante Accompagnemens, durch eine denen Ohren ſo ſehr recommendable Abwechſelung der Harmonie, und durch andere, auff dem Pappiere offt ſchlecht ausſehende Vortheile, welche uns die Erfahrung an die Hand giebet, uud die wir zu unſerer Zeit nur noch mit dem obſcuren Nahmen der Erfahrungs-Regeln tauffen. In ſumma alles heiſſet Gout, oder alles leitet ſich vom Gout her, was zur würcklichen Beföderung des wahren Finis Muſices contribuiret. Ein auserleſener Gout iſt gleichſam der Muſicaliſche lapis Philoſophorum, und hauptſchlüßel muſicaliſcher Geheimniße, durch welche man die Menſchlichen Gemüther aufſchlieſſen, bewegen, und die Sinnen gewinnen kan: ja wenn iemand ſich jemahls durch Muſic in der Welt entrant gemachet, und emergiret, ſo iſt es gewiß durch Muſic von Gout (niemahls aber durch Augen-Muſic) geſchehen. Der Gout iſt nicht allein das allernutzbahreſte, ſondern auch das aller rareſte Kleinod, welches man mit deſto gröſſern Fleiß ſuchen muß, jeweniger man es einem geben kan, der es nicht von ſich ſelbſt durch eigene Erfahrung findet. Hier fället mir ein, waß etliche Autores ſtatuiren, daß wir nehmlich in gewiſſen Stücken nöthig hätten, von andern Nationibus zu profitiren; was ſollen wir aber eigentlich profitiren? oder deutlicher zu reden, warumb reiſen wir ſelbſt mit Mühe, Gefahr und Unköſten in andere Länder, wo die Muſic mehr Cultores [zugleich auch mehr Liebhaber und Kenner derſelben) findet, als bey uns? vielleicht die Muſicaliſche Wiſſenſchafft / alda zu hohlen? Ach nein, dieſe haben wir ſo gut, und beſſer als ſie, und wer nichts zu ihnen bringet, der bringet auch gewiß nichts mit hinweg. Vielleicht reiſen wir alſo, ein Muſicaliſches Talent alda zu erfiſchen? Dieſes wäre an ſich ſelbſt unmöglich, wofern es unſerer Nation nicht ſo wohl als ihnen angebohren wäre. Was mangelt uns denn vor ein requiſitum compoſitoris, oder mit einem Worte: warum reiſen wir? Antwort: eintzig und allein / umb unſern Gout zu reguliren. Wir geſtehen hierdurch tacitè, das uns am Gout der Muſic am meiſten gelegen. Denn auch das aller Invention reichſte Naturell oder Talent, gleichet an ſich ſelbſt nur einer noch rohen

wir nicht vor ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns / an der eintzigen Expreſſion der Worte (**) und Affecten in der Muſic; Und o wie ſchön vergnüget es die Ohren / wenn wir in einer delicaten Kirchen-(k) oder andern Muſic wahrnehmen / wie ſich ein verſtändiger Virtuoſe hier und da bemühet hat /

---

rohen Gold und Silber-reichen Schlacken, welche erſtlich durch das Feuer der Erfahrung, wohl muß gereiniget werden, ehe ſie zu einer ſoliden Maſſa, ich meine zu einem wohl cultivirten, und beſtändigen Gout gedeyen kan. Woraus zugleich wieder die Meinung mancher Halberfahrnen erhellet / daß invention und Gout (per conſequens auch Naturell oder Talent und Gout) in der Muſic 2. gantz differente Dinge seynd Denn die invention iſt uns angebohren / und kan bisweilen gut, bißweilen ſchlimm ſeyn: der Gout aber muß ſie reguliren, und dieſen müſſen wir uns erſt durch Fleiß und Erfahrung, ach ja durch gar viel, und offt ſchwehre Erfahrungs-Regeln zu wege bringen. Hierinnen können uns manche ſonſt gute Subjecta zum Exempel dienen, denen es an zweyen requiſitis compoſitoris, nehmlich an Wiſſenſchafft und Naturell nich mangelt; weil ihnen aber das Glück das 3te eſſential-requiſitum verſaget, nehmlich die Gelegenheit beſtändig was gutes zu hören, und ſich gnugſame Erfahrung zu ſchaffen, (von pedantiſchen Ignoranten will ich hier nicht reden, welche aus alzu groſſer Præſumption von ſich ſelbſt, nichts mehr lernen wollen) ſo bleiben ſie mit allen ihren invention-reichen Sachen, Componiſten ohne Gout, daß heißet: ſie componiren jederzeit mehr böſes, als gutes, ſie haben keinen fermen ſtylum, und wiſſen ſelbſt nicht, was ſie arbeiten, wofern ſie nicht dann und wann ihr angebohrnes gutes Talent, gleich als blinde auff gute Spuhr leitet. Daher keines von unſern 3. Haupt-requiſitis einen rechtſchaffenen Compoſitori entbehrlich iſt; er muß Talent, Wiſſenſchafft und Erfahrung in altiori gradu beyſammen haben, ſonſt wird ſeine praxis Muſica jederzeit auff ſchwachen Füſſen beſtehen.

(**) Es iſt eine ſchöne, aber auch ſchwehre Kunſt, die Worte an ſolchen Orthen, wo es à propos fället, natürlich, ungezwungen, und mit einem Gout zu exprimiren, ſonſt kömbt es affectirt, und kan man ſich gar leicht mit dergleichen Expreſſionibus ridicûl machen. Wie man denn wohl ehe von groſſen prætendirten Practicis (ich wolte ſie lieber unter die Theoreticos zehlen) Sachen in Druck findet, damit man ohne Zwang eine gantze Compagnie guter Freunde luſtig machen könte. Nur wundert einem, wie ſolche Dinge ohne Bewegung des Hertzens können recitirt werden? Man muß nicht allein gute principia practica wiſſen / ſondern auch ſelbige executiren können. Zwiſchen wiſſen, und können aber, iſt eine mächtige Klufft befeſtiget.

(k) Wir reden hier von denjenigen braven Kirchen Compoſitoribus, die noch etwas mehrers als Contrapuncte gelernet haben, und denen es zugleich weder an Gout, noch Invention fehlet. Denn weil wir im Kirchen Stylo doch weder in dem einen, noch in dem

andern

hat durch ſeine Galanten und dem Text ähnlichen expreſſiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen / und hierdurch den wahren Entzweck der Muſic glücklich zu finden: Gleichwohl will niemand in dieſer ſchönen Muſicaliſchen Rhetorica weiter nachdencken und gute Regeln erfinden. Was lieſe ſich nicht practicè von muſicaliſchen Gout / Invention, Accompagnement, deren Natur / Unterſcheid und Würckung ſchreiben; Allein niemand will dergleichen ad Praxin ſublimiorem abziehlende Materien unterſuchen / oder die geringſte Anleitung hierzu geben; Da hingegen von anderen offt Pedantiſchen Materien gantze Fuder unnützer Regeln erdacht worden. Ja eben deswegen / weil wir bey unſern Zeiten noch nicht einmahl glauben wollen / daß man in dergleichen uns noch frembden Materien / Anleitung oder Regeln geben könne; So richten wir blindlings unſere meiſten Studia auff pure Augen-Muſic, und halten nur die jenigen Compoſitiones, wo pappierne Künſte das Scepter führen / vor die Schönſten; diejenigen aber verachten wir verkehrter Weiſe / wo Gout / Brillant, und die Menge ſchwehrer Erfahrungs Regeln ihre Künſte erweiſen müſſen. Zu der letztern Claſſe gehöret hauptſächlich der Stylus Theatralis, und wird mir erlaubet ſeyn / alhier zu ſeiner Defenſion etwas beyzutragen.

D Es

andern extremo verſiren wollen, oder beſſer zu ſagen, weil wir in dieſen devoten Stylo doch mit Thematibus und Contrapuncten zu thun haben müſſen; gleichwohl aber auch das Gehöre dabey ſeine Satisfaction verlanget (welche zwar nicht in luſtigen Täntzen beſtehen muß): ſo bleibet es dabey, man muß die an ſich ſelbſt höltzernen Contrapuncte zu temperiren / und mit Sachen von Gout abzuwechſeln ſuchen; Dahero die heutigen Practici mit recht von dem ungeſaltzenen Weſen eines alzu antiqven Kirchen-Styli, abzugehen pflegen. Diejenigen Contrapunctiſten aber, welche gar von keinem Gout ſeynd, und ſich mit nichts, als lauter abgecirkelten Noten zu behelffen wiſſen, denen folget ohne dis die natürliche Straffe, gleich der Erb-Sünde, auff dem Fuſſe nach, nehmlich daß ihre Muſic keiner lebendigen Seele gefället, dahero thäte man beſſer, man verbrennete nur gleich ihre allerkünſtlichſten Compoſitiones, weil ſie noch warm ſeynd, und ſtreuete ihnen die Aſche davon in die Augen, ſo bekäme doch noch ein Senſus etwas davon, da ſonſt auſſer dieſen weder das Geſichte, noch das Gehöre von der pappiernen Kunſt profitiren. Noch eins: ich habe auswärtig verſchiedene notable Exempel obſerviret, daß wenn nehmlich, ehemahls renomirt geweſene Theatraliſche Componiſten in

Es wird nehmlich dieſer unſchuldige Stylus, von welchen das Alterthum gar nichts wuſte, zuweilen vor ſehr leicht und gleichſam geringe ausgegeben/ weil man nach der Meynung Unerfahrner in ſelbigen viel freyer gehen/und die Compoſition-Regeln /(ſcil. manche /) nicht ſo genau obſerviren dürffe / als etwan in einer Kirchen-oder ſonſt patheriſchen Muſic. Allein durch dergleichen Raiſonnemens verrathen ſolche Leute eines theils ihre Ignoranz, und wiſſen nicht / daß dieſer Stylus in vielen Stücken weit mehr / und ſchwerere Regeln habe / als andere Styli: (1) Andern Theils geben ſie dadurch klahr an Tag / daß ſie Muſici von wenigen Gout ſeynd / und halten einfältiger Weiſe nur die pappierene Noten vor das künſtlichſte der Muſic. Man muß wahrhafftig nicht meynen / daß der Theatraliſche Stylus deswegen ſo leichte und ohne Kunſt ſey / weil etwan hier und da freye Gedancken / und ungezwungene Ideen mit unter zu lauffen pflegen: denn zu geſchweigen / daß dergleichen willkührliche Dinge nicht ſelten das beſte Gewürtze geben / und offt 3. mahl ſchwerer zu erfinden ſeynd / als eine Alletags Harmonie, oder ein Doppel-Contrapunct: ſo darff man nur genau erwegen / wo alle nur gerühmte ſchwere / und zur Zeit meiſt noch unexcolirte Muſicaliſche Künſte häuffiger von nöthen ſeynd / als eben im Theatraliſchen Stylo, oder in einer Opera? auſſ wie viel ſonſt ungewöhnliche Vortheile pfleget man nicht hier zu dencken/umb in weitläufftigen Theatraliſchen Wercken ſtetig das Ohr zu amuſiren / und den der

---

in ihren Alter alles Feuer, und Invention verlohren hatten, ſo fingen ſie als denn erſt an gute Kirchen-Compoſitores zu werden, und wieder ihre ehemahlige Gewohnheit brav in Contrapuncten zu arbeiten. Es läßet ſich hieraus verſchiedenes argumentiren.

(1) Solches wird aus folgender Beantwortung 3. gewöhnlicher objectionum, welche unwiſſende wieder dieſen Stylum zu machen pflegen, gar deutlich erhellen. Ihr erſtes Argument iſt dieſes: es obſervire der ſtylus Theatralis keine ligaturas & reſolutiones diſſonantiarum, welches doch das ſchönſte, und legaleſte in der Muſic ſey. Antwort: ſi tacuiſſes, poëta manſiſſes. Es wird unten c. 1. ſ. 2. weitläufftig erwieſen werden, daß dieſer unſchuldige Stylus hierinnen weit mehrere, ſchönere und künſtlichere modos tractandi & reſolvendi diſſonantias habe, als andere Styli. 2do ſagen ſie: Es obſervire der Theatraliſche Stylus auch keinen von denen Alten gar bedächtlich vorgeſchriebenen ambitum modi. ſondern man verfahre mit Ausweichung der Tone nach eigenen Gefallen. Antwort: plus artis, minus ſimplicitatis. Es iſt heut zu Tage ſo gar bey denen

der Entzweck der Muſic, ich meine die Vergnügung der Ohren glücklich zu erlangen? Was ſuchet nicht ein geübter Componiſt im Changement der vielerley Tone, der Inſtrumente, der Menſur, der unterſchiedenen Gattungen von Invention, (wenn die Arien nicht meiſt Brüder und Schweſtern seyn ſollen) zumahl in einer Opera einerley Affect nach Gelegenheit wohl 10. und mehrmahl vorkombt/ und demnach auff unterſchiedene Arth will exprimiret ſeyn. Was hat man nicht zu ſuchen in dem Changement des offt in der Poëſie einerley vorfallenden Metri, oder Arthen der Verſe, und andern judicieuſen Vortheilen mehr? Ja es giebet bey dem Theatraliſchen Stylo noch mehr zu bedencken: Denn es iſt nicht einmahl genug/ daß ein Componiſt eine ihm natürlich einfallende gute Invention hinſchreibe/ welche ſo wohl der Expreſſion der Worte/ als dem Gout verſtändiger Zuhörer eine Genüge leiſte/ ſondern es gehöret auch Kunſt dazu/ ſelbige bey Gelegenheit Regelmäßig auszuführen/und zu weiſen/daß man Wiſſenſchafft/ und Gout beyſammen habe. Wollen wir ferner an den Recitativ Stylum gedencken/ ſo erfodert auch derſelbe vielmehr praxin, als unerfahrne glauben. Und ob ich wohl ehemahls ſelbſt der Meynung geweſen/ man könne in dieſen Stylo keine Regeln oder Anleitung geben; ſo hat mich doch die genaue Unterſuchung hierinnen auff andere Gedancken gebracht/ und bin verſichert/ daß man die allerſchönſten Regeln davon geben könne/ inſonderheit was die

D 2 jeblinge

nen berühmteſten und fundamentaleſten Kirchen-Compoſitoribus nichts neues mehr, daß ſie bey Gelegenheit und mit Raiſon in die allerentlegenſten Tone ab, und von dar ohne Verletzung des Gehörs wieder zurücke gehen, welche Kunſt nicht jedweden ſchlimmen Imitateur gerathen will: hingegen fället keinen mittelmäßigen Scholaren ſchwehr, ſeine Compoſition in dem gemeinen ambitu modorum (welcher c. 2. S. 2. in fine ſatſam beſchrieben worden] circuliren zu laſſen; welches unter beyden iſt aber ſchwerer? Die Alten nenneten ſchon diejenigen Cadentzen peregrinas, oder gantz frembde Cadentzen, welche außer der Triade harmonica des Fundamental-Clavis nur einen Schritt weiter giengen: heut zu Tage kombt es einen fundamentalen Componiſten nicht einmahl frembde vor, alle in der Natur befindliche Tone oder Modos auff einmahl zu circuliren; welches iſt nun künſtlicher das alte oder das neue? Drittens und letztens ſagen die Opponenten mit beſonderer Cravität: der Theatraliſche Stylus habe keine Contrapuncte? Antwort ein treffliches Unglück wäre es; aber es heißet auch hier; mentiris Cain. Denn zu

jehlinge Verwerffung weit entfernter Tone, und künſtliche Anbringung frembder Con-und diſſonantien anlanget. (Ich geſtehe/ daß ich Luſt habe hierinnen weiter zu ſpeculiren/ und vielleicht kombt noch einmahl eine andere Arth von einen Muſicaliſchen Circul, als hinten c. 5. ſect. 2. angegeben worden/ oder wenigſtens ein neuer Methodus ſelbigen zu tractiren/ zum Vorſchein.) In ſumma, wer alles oben reifflicher erweget/ der wird ſich überzeuget befinden/ daß der an ſich ſelbſt galante und raffinirte Stylus Theatralis viel eigene Künſte beſitze/ womit er alle andere Stylos vollkommen balanciret/ ich mag nicht ſagen/ in gewiſſen ſtücken übertrifft; und gehöret gewiß mehr Erfahrung/ als man ſich einbildet/ ja ein beſonders Talent dazu/ ſich vor andern darinnen zu diſtinguiren. Man verſuche es nur/ und laſſe denjenigen was Theatraliſches ſetzen/ welcher ſonſt die ſchönſten/ und nach allen zehentauſend Contrapuncten ausgekünſtelten Kirchen-Sachen ſetzet/ ſo wird man ſehen/ wofern er anders ſich nicht à part auch im Theatraliſchen Stylo geübet/ (welches wohl ſeyn kan/ ob ſchon dergleichen Leuthe nicht in der Menge zu finden) wie viel abgeſchmackt Zeug mit unterlauffen wird; wie mich denn wohl ehe einer der allerkünſtlichſten/ und renomirteſten Contrapunctiſten unſerer Zeiten/ mit ſeinem mir einsmahls gezeigten Theatraliſchen Einfalle/ oder Contrapuncto Florido, (wie er ihn nennete) recht von Hertzen zum Lachen gebracht. Soll ich aber den ſtylo Theatrali vor allen andern

zu geſchweigen, daß ein guter Theatraliſte ſchon vorhero ſeine Contrapuncte verſtehen muß, wofern er in dieſen Stylo nicht hin und wieder ſeine ſchwäche verrathen will; ſo ſage mir doch jemand, was hat das vornehme Wort: Contrapunct vor beſondere Krafft in ſich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts, als eine öfftere, und auff mancherley Arth angewendete repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Beybehaltung gewiſſer und nach der Ordnung erwehlter Intervallen, oder eine zur Continuation erwehlte Clauſul. Exercirt man aber dergleichen Künſte nicht auch im Theatraliſchen Stylo und iſt es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation, eine Clauſul, oder eine Invention anfänget, ohne ſelbige legaliter auszuführen? Mich düncket, das heißen nach dem rechten Wort-verſtande lauter Contrapuncte; Und wem iſt endlich verwehret, daß er auch in einer Theatraliſchen Aria, Duett, Trio &c Themata und Contrathemata anzubringen ſuchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreiſſen wolte? Nichts kan alſo dem ſtylo Theatrali zum Vorwurffe dienen,

andern *Stylis* ein undiſputirliches Wort voraus ſprechen / ſo will ich ſagen daß er in der Invention ungleich mehr zu thun findet / als alle Arthen der Conpoſition. Man kan ja in dem legaleſten Stylo Eccleſiaſtico ſelbſt / mit einen einzigen paſſablen Themate von wenig Tacten / 2. 3. und mehr Bogen anfüllen / wer einmahl die gewöhnlichen Schul-Lectiones exfundamento gelernet; allein im Theatraliſchen Stylo muß man ſich dieſes wohl vergehen laſſen; es will überall Invention, Gout und brillant voran ſtehen. Ja man hat ſich noch heut zu Tage vor dem Unglück zu hüten / daß man in ſo viel und groſſen Theatraliſchen Wercken nicht eine einzige Aria, oder nur eine Clauſul von wenig Noten noch einmahl vorbringe / welche etwan einer ehemahligen Invention auch nur in den geringſten pünctgen ähnlich ſcheinet. Dann wann ſolches gleich nur ohngefehr und wieder die Intention des Componiſten alſo gerathen / oder die Inventiones kaum in tertio, qvarto, wie alle Weibsbilder einander in ſexu fœminino gleichen: ſo wollen doch unverſtändige / und paſſionirte gleich daher Gelegenheit nehmen / den Componiſten vor einen plagiarium zu ſchelten (da es doch ein ſchlechter Componiſte ſeyn müſte / welcher ſtatt eines ſolchen formulgen nicht ex tempore 20. andere hinzuſchreiben wüſte.) Und eben darum käme heut zu Tage ein Componiſte nicht einmahl fort / wenn er ſeine Inventiones in der ſonſt ſehr nützlichen arte Combinatoria auff gemeine Arth ſuchen und gedencken wolte / weil man vermittelſt dieſer Kunſt 4. Noten 24. mahl / 5. Noten 120. mahl

dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitſame Tutti, vollſtimmige Fugen und contra Fugen, Allabreve und dergleiche devote Sachen hören zu laſſen; allein was ſchlieſſet dieſes wieder den galanten Theatraliſchen Stylum? iſt nicht jederzeit ſelbſt der beſten antiqven Contrapunctiſten Meynung dahin gangen, daß man einen regulirten Componiſten viel eher aus 2. 3. 4ſtimmiger Compoſition, als überhäufften Real-partien, erkennen müße, wo von Natur unmöglich iſt, die geringſten compoſition Regeln zu obſerviren? warum ſoll alſo das Fort der edlen Muſic eintzig und allein in arbeitſamen Schulkünſten beſtehen? Will man ja arbeiten und immer Arbeiten, ſo kan es auff allerhand Arth in Theatraliſchen Stylo eben ſo wohl, als in den legaleſten Kirchen-Stylo ſelbſt geſchehen, und ich beſinne mich, in meinen ehmahligen Leipziger Opern ſehr viel laborieuſe Arien mit 6. 7. biß 8 Real-partien geſetzet zu haben; allein anitzo würde ich über die meiſten derſelben ſchreiben; ſed cui bono. Die rechten Kunſte ſtecken anders wo, als

und ſo fort nach der gewöhnlichen Progreſſion verändern könte / ſo könte er auch von 5. Noten 120. oder nur 10. tüchtige und einander ungleiche Inventiones nehmen. Glücket es auff ſolche Arth ja einmahl / ſo geſchiehet es gewiß nicht offt / er mag auch die Qvantität der Noten changiren / wie er will. Weil nun ſolchergeſtalt die Tendreſſe oder Seele der Muſic unmöglich bey der bloſſen Verweckſelung todter Noten zu finden iſt / gleichwohl aber in Gewiſſen Fällen eine Auffmunterung unſeres Geiſtes von nöthen ſeyn will / ſo muß man lieber auff ſolche modos inveniendi bedacht ſeyn / da zugleich die lebende Fantaſie eines Componiſten mit angeſpannet wird. Gewiß iſt / daß es halbe Müh ſey / Invention zu finden / wenn ſich der Componiſt eine gute Idee von den ihm vorgelegten (zuweilen gantz unfruchtbahren) Texte machen kan. Unſere Gedancken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantaſie auffzumuntern / ſolches kan meines erachtens nicht beſſer geſchehen / als durch die Oratoriſchen Locos Topicos. Man mag auch bey denen allerunfruchtbahreſten Materien nur 3. fontes principales, nehmlich Antecedentia, Concomitantia, & Conſeqventia Textus nach denen Locis Topicis examiniren / und occaſione der Worte / die dabey concurrirenden Umſtände der Perſon / der Sache / des Weſens / des Uhrſprungs / der Arth und Weiſe / des Entzweckes / der Zeit / des Ortes ꝛc. wohl erwegen / ſo wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantaſie (von ingeniis ſtupidis reden wir nicht) niemahls an Expreſſion beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geſchickten Inventionibus fehlen. (m) Es verlohnet ſich noch wohl der Mühe / dieſe nützliche Materie. (worinnen es ſonderlich denen

---

auff dem Pappiere. Wer nun alle Prærogativen, welche unſer Gout- und Invention-reiche, Brillante Theatraliſche Stylus vor allen andern beſitzet, gegen obige objectiones halten will; der mache das Facit nach ſeiner Vernunfft, und löſe mir dabey die Frage auff, woher es eigentlich komme, daß es hin und wieder, hier und in andern Ländern, ſo viele gute Kirchen Compoſitores, hingegen überall wenig gute Theatraliſche Componiſten gebe?

(m) Es ſeynd nun viele Jahre, daß ich Occaſione gewiſſer truckenen Texte auff dieſe Gedancken gerathen, ungeachtet ich ſonſt vielleicht dergleichen Hülffs-Mittel nicht von nöthen habe, geſtalt ich mich auch ordentlicher weiſe der Locor. Top. nicht zu bedienen pflege. Ich kan aber nicht läugnen, daß ich zuweilen bey einen vor mich unfruchtbahren Texte,

denen unglücklich gebohrnen Componiſten am meiſten zu fehlen pfleget) mit weitläufftigen Exempeln zu illuſtriren / weswegen wir etliche ſeichte Texte vor uns nehmen / und ſelbige nach angeregten fontibus betrachten wollen. Es tritt z. e. Metilde in einer Opera auff / und hat nach vorgehenden Recidatio folgende Aria zu recitiren.:

Non è ſola è ſtraniera
la cauſa, chè vera;
non dubito nò.
ſcoprire ſi ſà
ſpeſſo meglio da ſe la verità. D. C.

Was ſoll aber ein Componiſte hieraus machen / und wo ſoll er die Invention hernehmen / weil nicht einmahl in der gantzen Aria zu geſchweigen in den Da Capo, oder erſten Theil derſelben / (wo doch jederzeit die Force der Poëſie ſo wohl / als der Compoſition ſtecken ſoll) kein einziges Wort vorhanden / welches zu exprimirung einiges Affectes die geringſte Gelegenheit gebe.

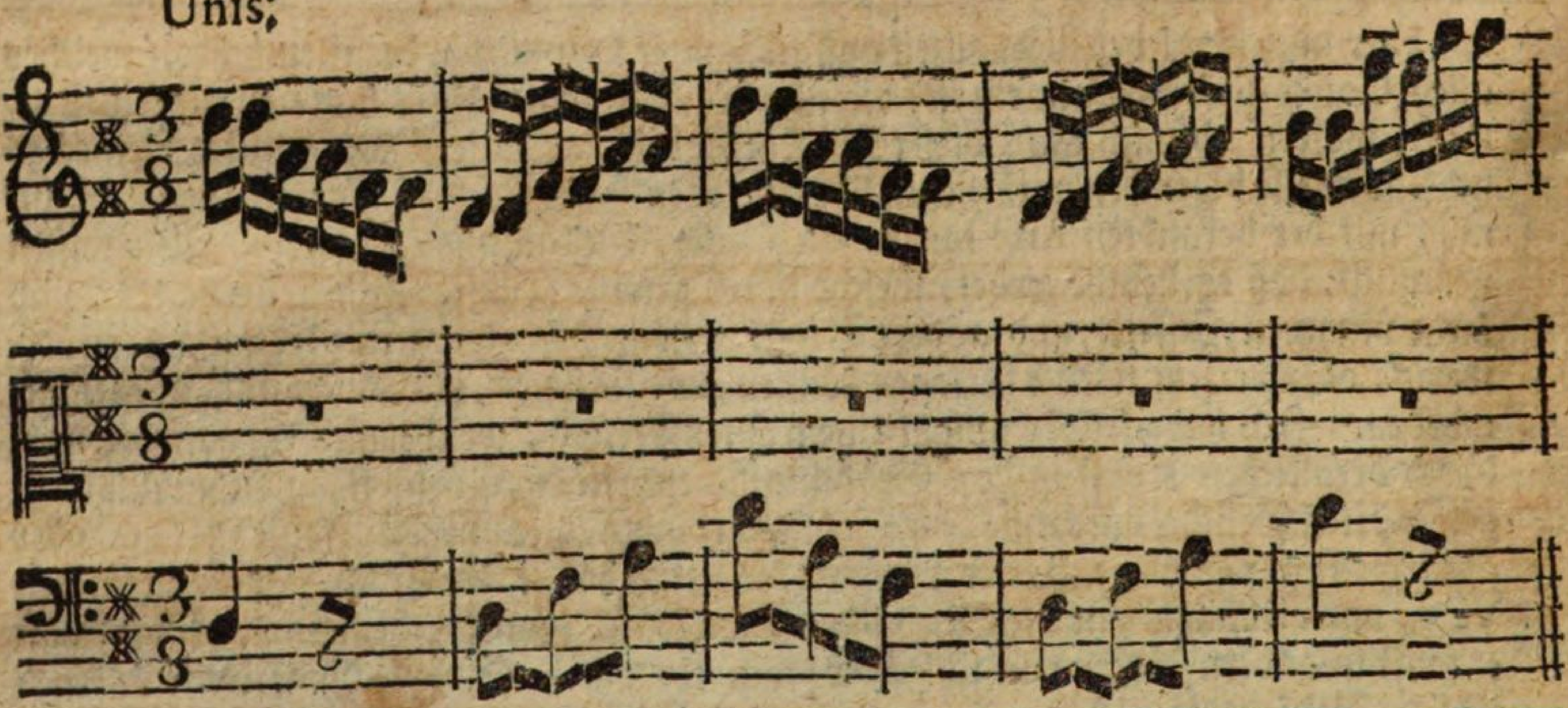
Exami-

---

te, oder auch wohl bey nicht allzeit auffgeräumter Diſpoſition des Gemüthes, (welches allen Compoſitoribus gemein iſt) dieſelbe Stunde keine Note hätte zu ſchreiben gewuſt, wofern ich mich nicht dieſer Kunſtgriffe bedienet hätte. Man leiſtet meines erachtens mit ſelbigen der natürlichen Fantaſie eben ſolche Hülffe, als wie dem Gedächtniß, mit der bekandten Arte Mnemonica, oder Gedächtniß-Kunſt. Wir wiſſen nehmlich, daß es Leuthe giebet, welche durch gewiſſe Kunſtgriffe 30. 40. ja 100. und mehr Nahmen, Ziffern, und andere Dinge eben in der accuraten Ordnung vor-rückwerts, oder verſetzt wieder herſagen können, wie ſie ihnen, etwas langſam vorgeſaget worden. Ich habe ſelbſt einmahl einem guten Freund, welcher ſich die gantze Biebel durch dergleichen Kunſt in das Gedächtniß geſchrieben, probiret, und ihm mit weggewendeten Geſichte durch alle Libros ohne Ordnung, hier und da gewiſſe Verſicul, oder auch wohl nur eintzelne Worte genennet, ſo gleich hat er das Buch, das Capitel, den Vers, und vielmahls gar die Gegend des Blattes richtig anzugeben gewuſt, ungeachtet er ſonſt in andern ſtücken von ſchlechter Memorie war. Solche dinge könte das natürliche Gedächtniß nicht præſtiren, wofern es nicht von vortheilhafftigen adminiculis ſecundiret würde: und eben in dieſen Verſtande wollen wir, daß die natürliche gute Fantaſie eines Componiſten von denen L. T. als vortrefflichen adminiculis ſecundiret und auffgemuntert werde. Ich weiß zwar, daß man ſich auch anderer Mittel zu bedienen pfleget, Invention zu kriegen; und da heiſſet es denn: chacun á ſon Gout.

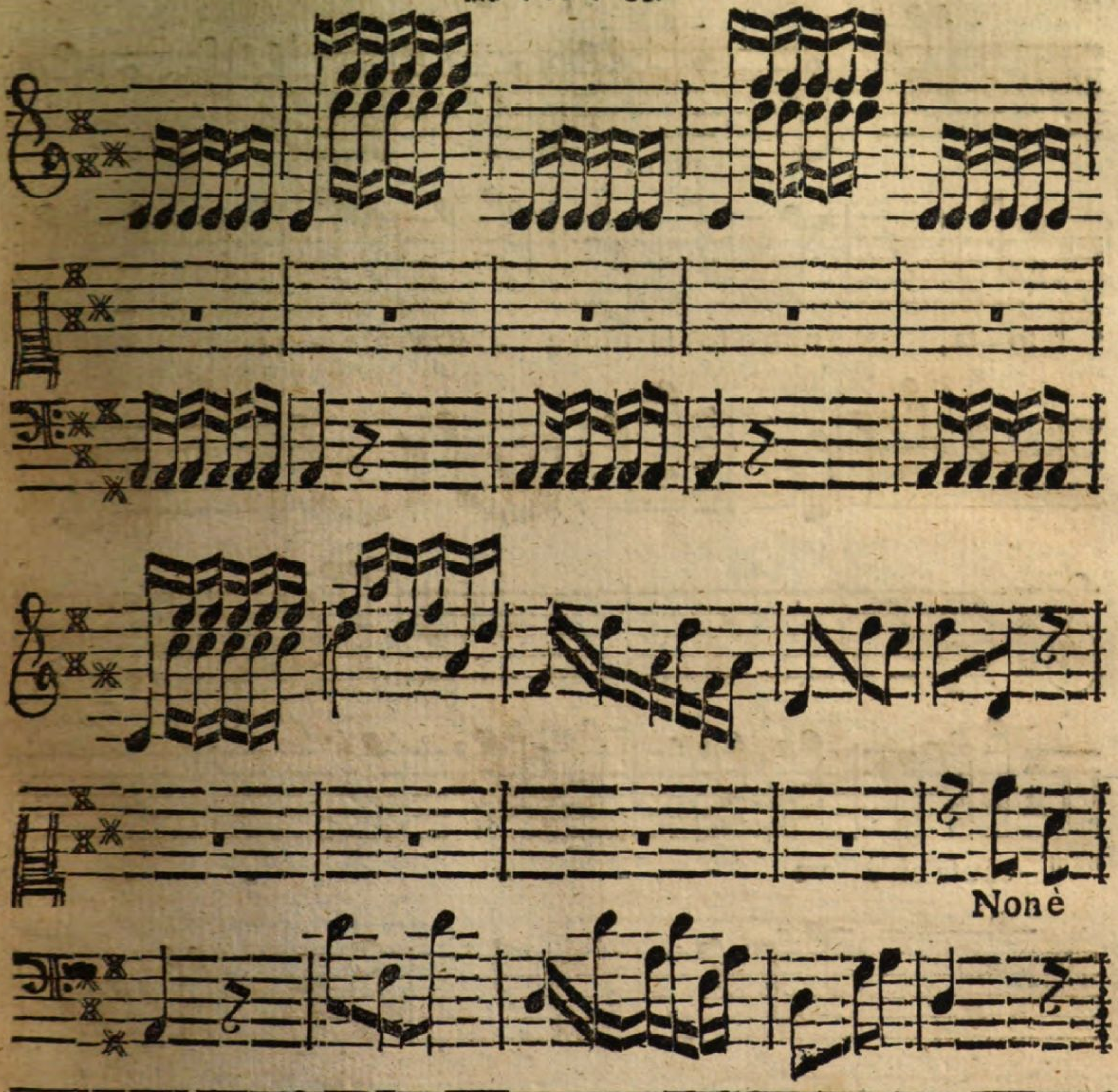
Al-

Examiniret man aber die Antecedentia Textus, (damit wir unſere 3. Fontes principales nach der Ordnung durchgehen) ſo entdecket die Metilde ihre Affecten vollkommen in gedachten vorhergehenden Recitativ, wenn ſie dem Adolpho auff die Frage: che machini, che penſi? alſo antwortet: alti diſſegni, e precipizii inmenſi: accuſare, gridare, chieder raggione &c. e con novo d'amor fatto animoſo liberare il mio ſpoſo, &c. Nunmehro erſt weiß der Componiſt ex fine & intentione der Metilde, daß dieſe an ſich ſelbſt truckene Aria mit dem aller furieuſeſten Affect kan vorgeſtellet werden welches manchen Invention reichen Componiſten ſchon Feuer genug geben würde/ ſeine zuvor ſuſpendirten Ideen in ſchöne Inventiones zu verwandeln. Solte aber die natürliche Fantaſie noch mehr Hülffe verlangen/ ſo gehe man auff Special-Expreſſiones, und ſtelle z.e. in der Aria die im Recitativ befindlichen: alti diſſegni, e precipizii inmenſi vor/ und da möchte ſich ohngefehr folgende Expreſſion (oder 10. andere Inventiones von dieſer Arth) angeben:



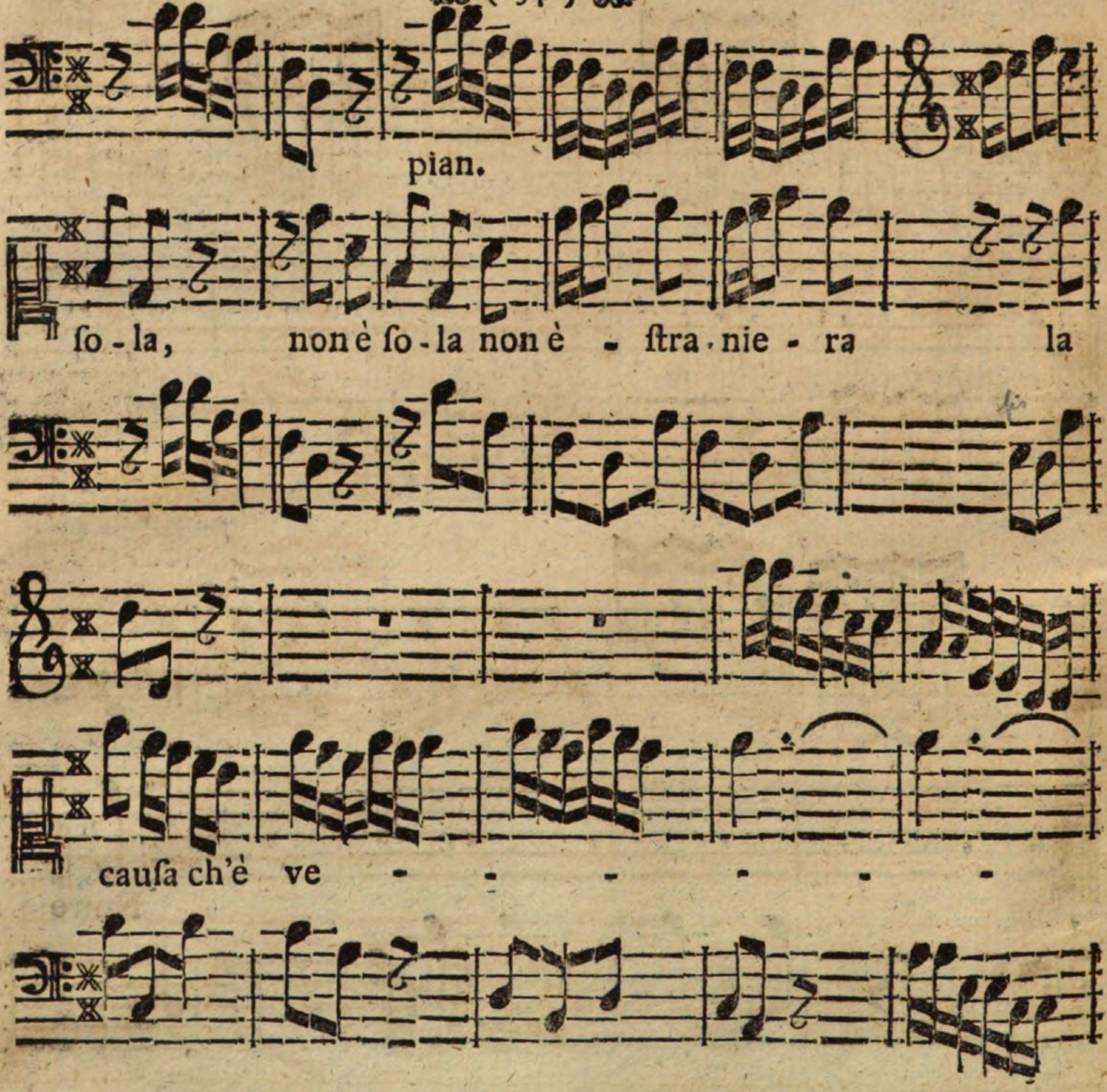
Allein bey etlichen Orthen derſelben muß man nur zuſehen, daß die Mittel nicht allzunatürlich, und daraus ein wahrhafftiges plagium enſtehe; gleichwie bey gewiſſen Nationibus manche Muſicaliſche Friſchlinge zu ſagen pflegen: bi ſogna forſi Idea, damit lauffen ſie in andere Muſiqven, und ſchreiben hernach den Kern der beſten Gedancken

anderer

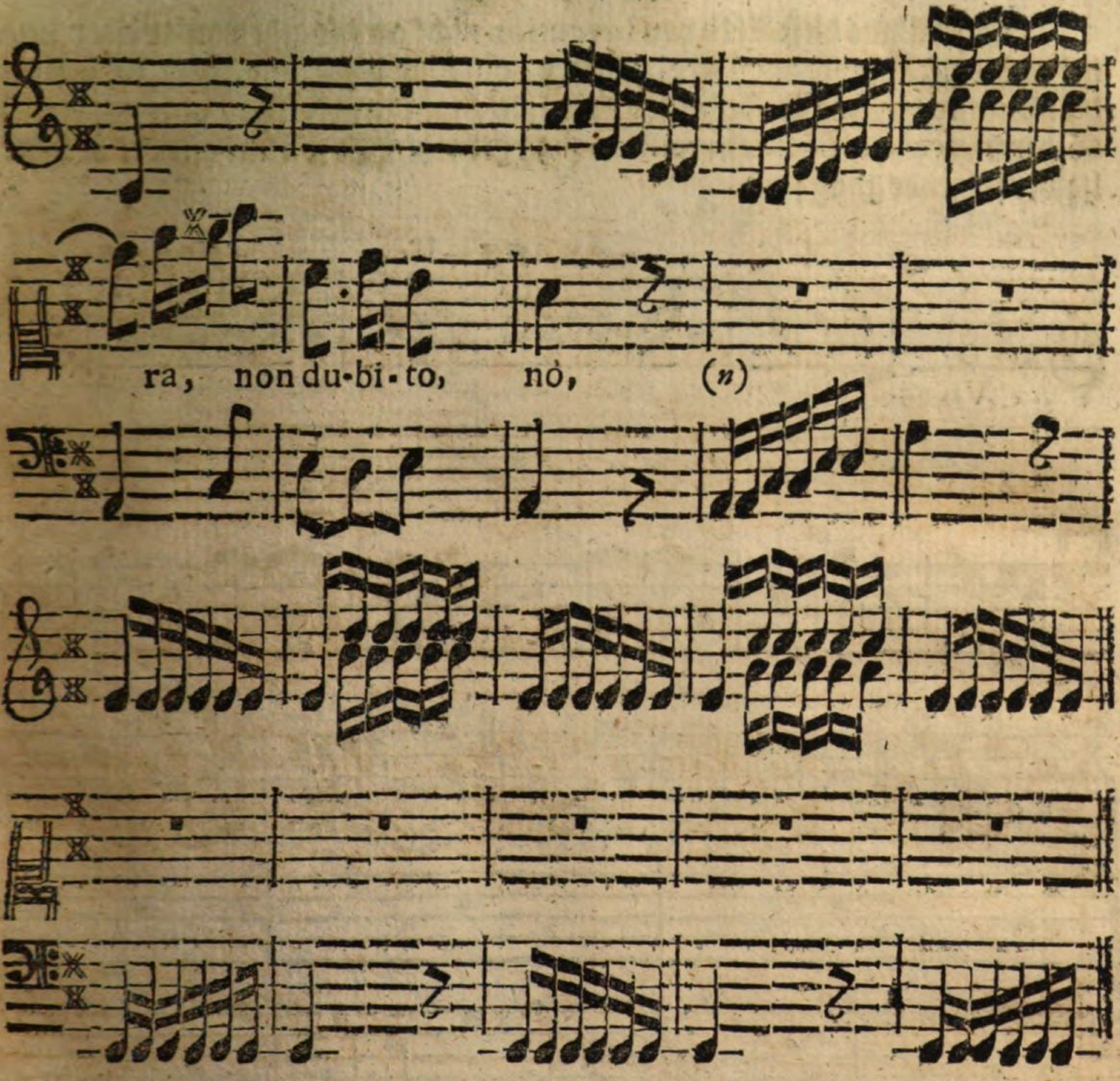


anderer Compoſitorum, mit einer kaum etwas veränderten Brühe, wieder in ihre Arbeit hinein. Ordentlicher weiſe aber vermeyden behutſame Compoſitores die Gelegenheit, kurtz vorhero groſſe Muſiqven zu hören, wenn ſie ſelbſt dergleichen zu ſetzen im Wercke begriffen ſind, aus Furcht, daß nicht, wie zu geſchehen pfleget, wieder unſern Willen etwas hangen bleibe, welches den Componiſten durch Innocente Niederſchrei-

bung

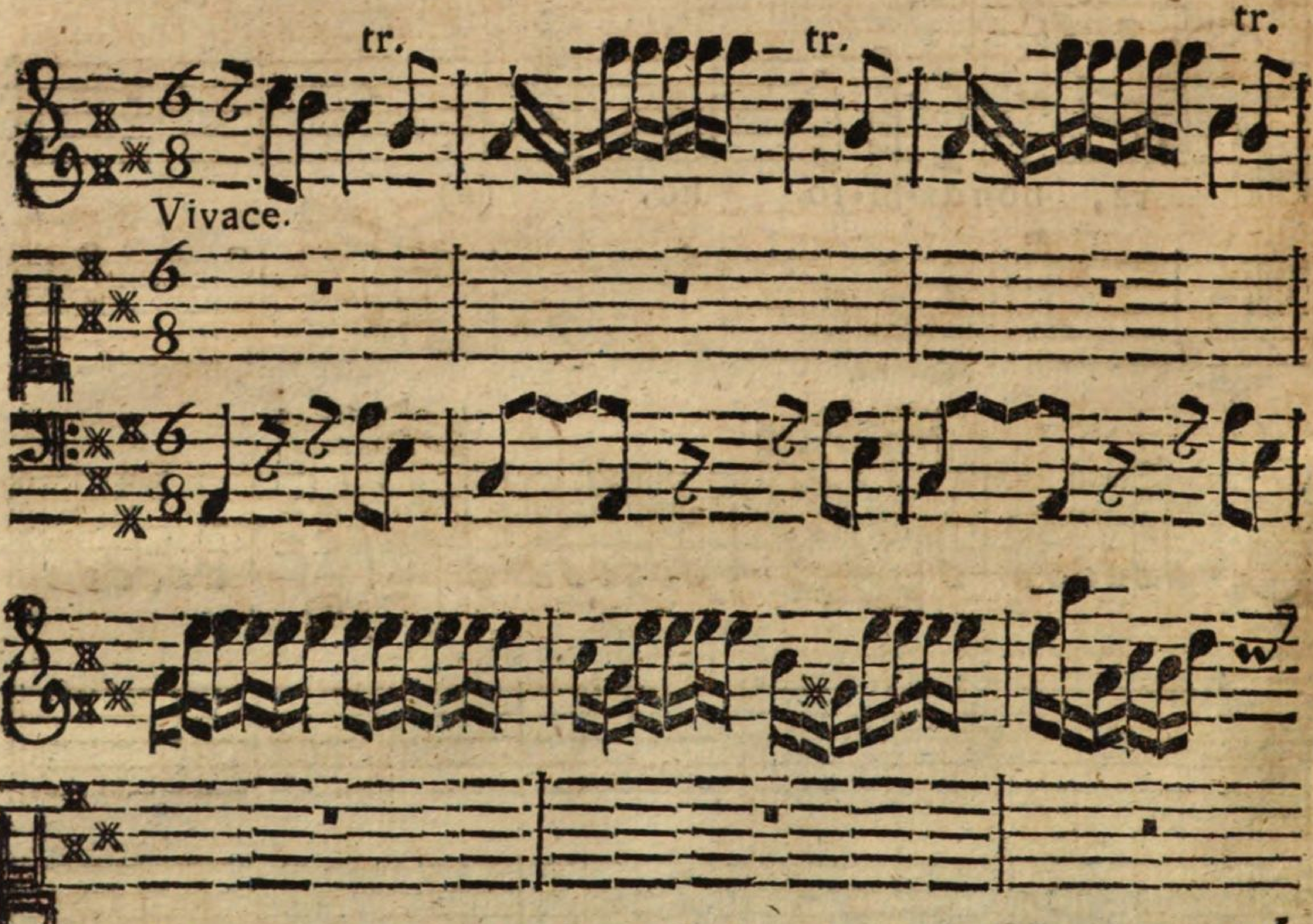


bung ſeiner vermeynten eigenen Gedancken bey unverſtändigen Cenſoribus in Verdacht bringen könne. Ich ſuche in dergleichen Dubiis etwas in der Arte Combinatoria. Daß aber dieſe Kunſt jemanden reelle Gelehrſamkeit geben könne, (wer ſie nicht nach Anleitung einiger Autorum in gelehrten Wiſſenſchafften, als ein Adminiculum annehmen will) das muß man ſich eben ſo wenig einfallen laſſen, als daß die Loci Topici jemanden würck-

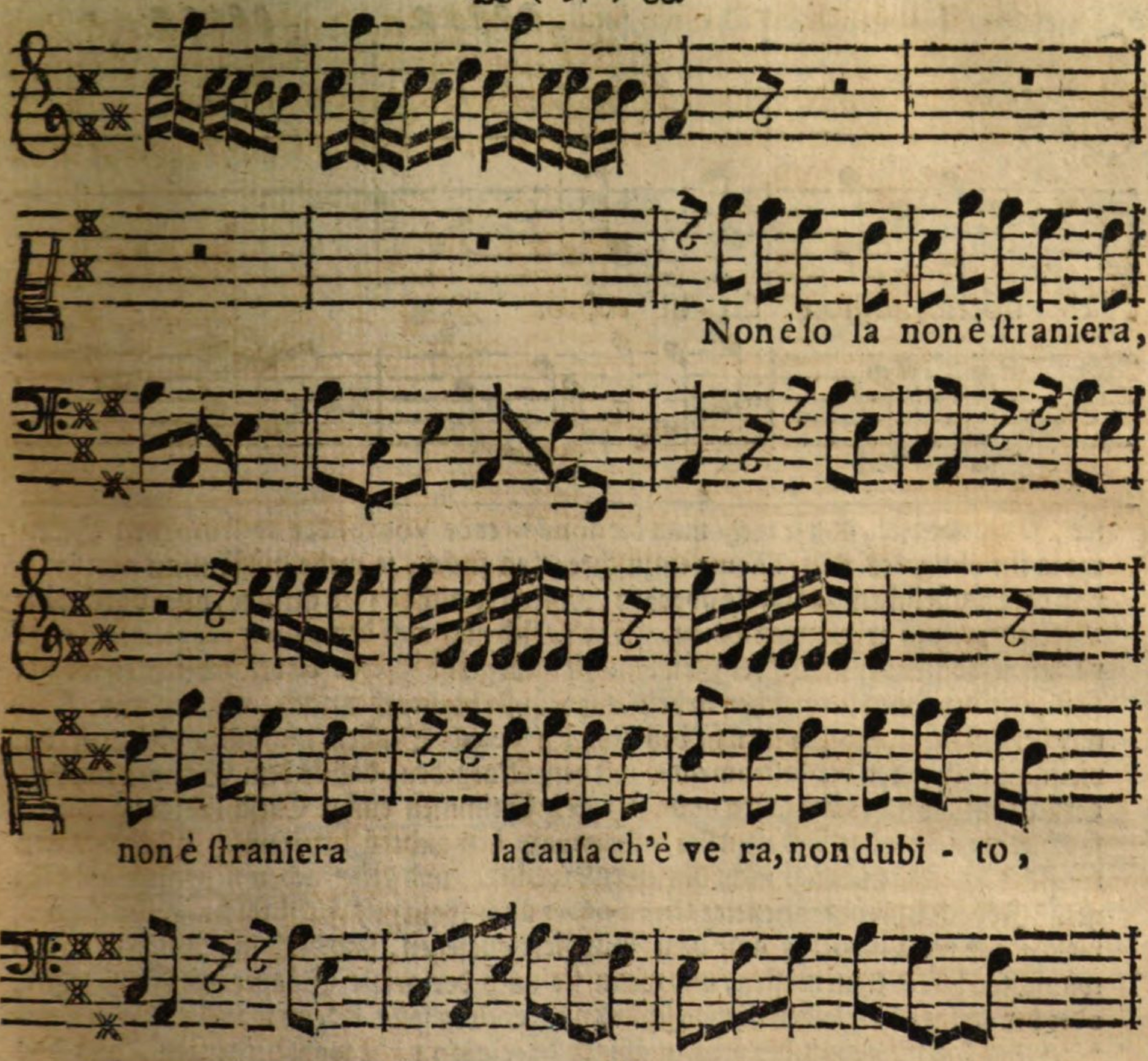


würckliche Inventiones ins Maul ſchmieren ſolten, wer von Natur kein Talent zur Muſic hat. Ubrigens machet meines Erachtens, das bekandte Schul-Versgen: qvis, qvid, ubi &c, von denen Oratoriſchen Locis Top. eben ſo viel aus, als der Schwantz vom gantzen Hunde. Wer aber von dieſen L. T. gar nichts weiß, dem kan dis Versgen (weil es ſelbſt aus denen L. T. genommen iſt) einige unvollkommene Hülffe leiſten; man ſehe nur daneben obige Exempel fleißig an, ſo wird ſich der Verſtand der Sache finden.

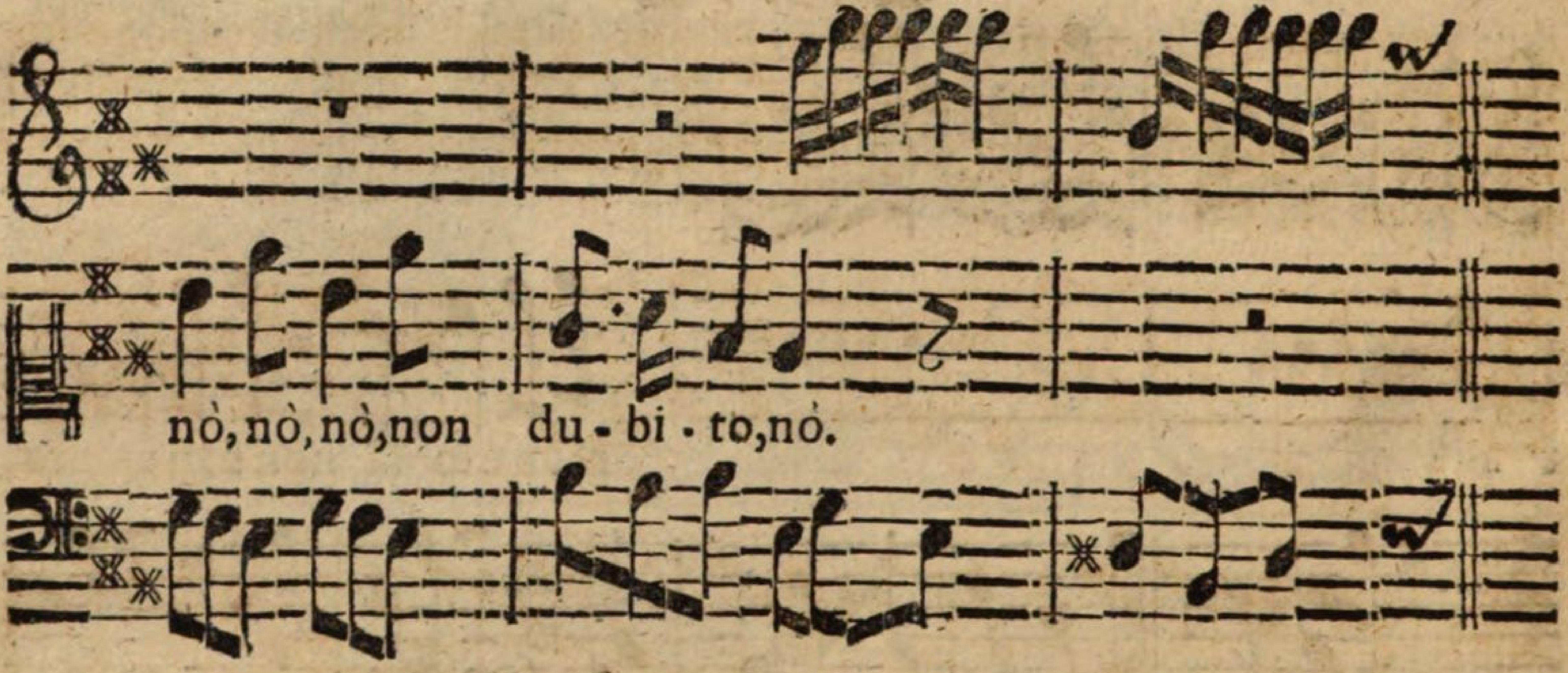
Stehet uns dieſe Arth von Invention nicht an / ſo gebe man weiter und betrachte die Worte: accuſare, gridare, chieder raggione. Hier bekömmt die Fantaſie die ſchönſte Gelegenheit auff gleichſam zanckende / oder in vielen Stimmen concertirende Inventiones zu gerathen. Es ſoll uns hier der Kürtze halber folgende gnug ſeyn.



(n) Um den Platz zu menagiren, ſo hat man in dieſen und allen folgenden Exempeln nicht allein das Accompagnement ſo viel möglich eingezogen, ſondern auch die Vocal-Stimme ohne Weitläufftigkeit zur erſten Cadenz geführet. Sonſt verſtehet ſich, wie gut Griegiſch, daß man alles weitläufftiger, und vollkommener anfangen, und ausführen kan.

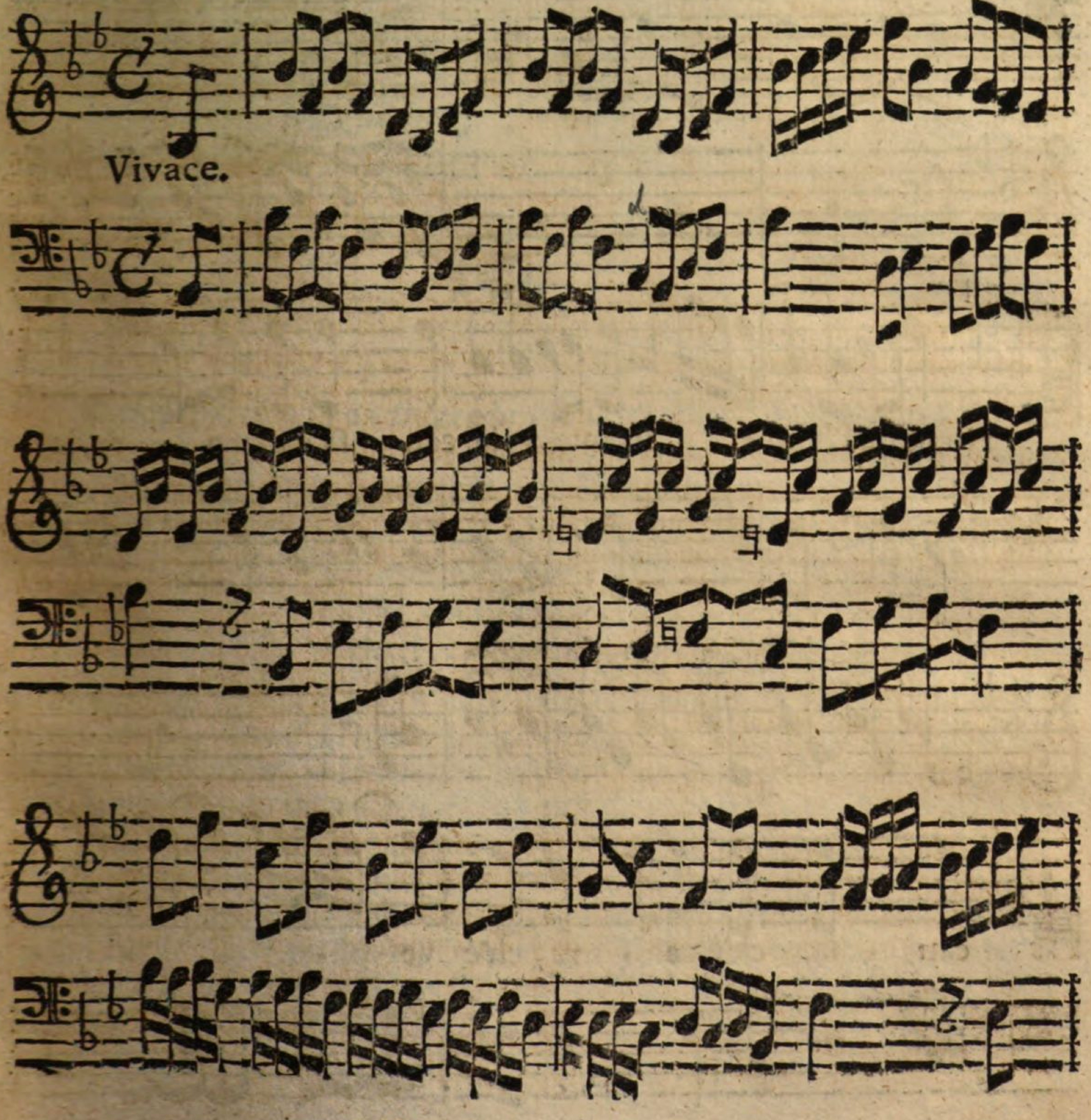


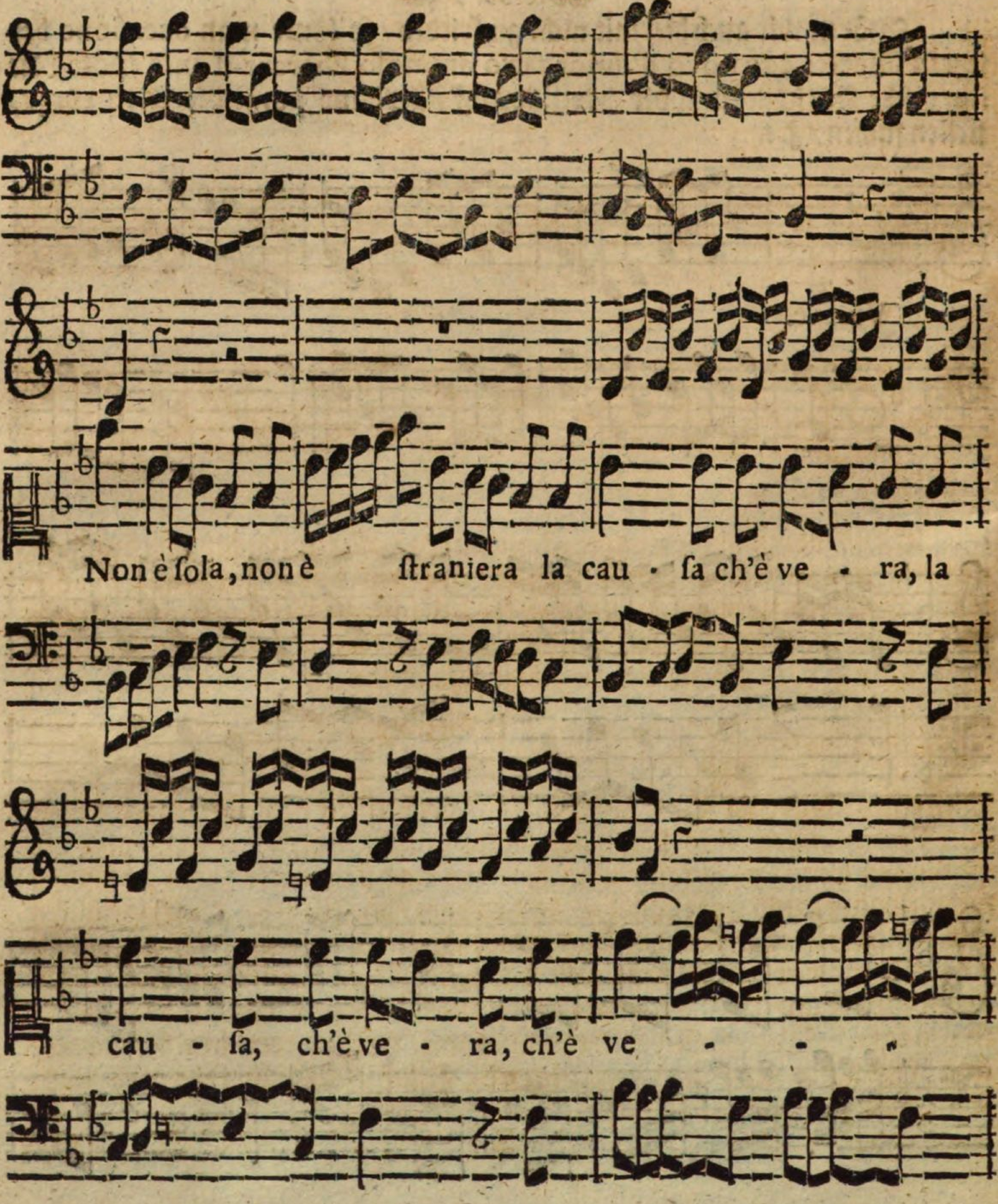
(c) Wir pflegen die Baſs-Themata mehr zu excoliren, als gewiſſe andere Nationes, und ich erinnere mich nicht in Zeit von 7. biß 8. Jahren bey ihnen nur ein tutzend formale und obligate Baſs-Themata, unter der Menge ſo vieler Sachen gehört zu haben; das übrige beſtehet bey ſelbigen auffs höchſte in badinanten oder ſonſt kurtz gefaſten Cläuſelgen, welche ſie denn gemeiniglich mit allen Violinen und Violetten all' Ottava mit ſpielen laſſen, weil ſie glauben, dieſes relevire, und contradiſtinguire zu gleich die an ſich ſelbſt weniger Penetranten tieffen Tone. Ubrigens weil ſie Liebhaber von Cantabile ſeyn wollen,

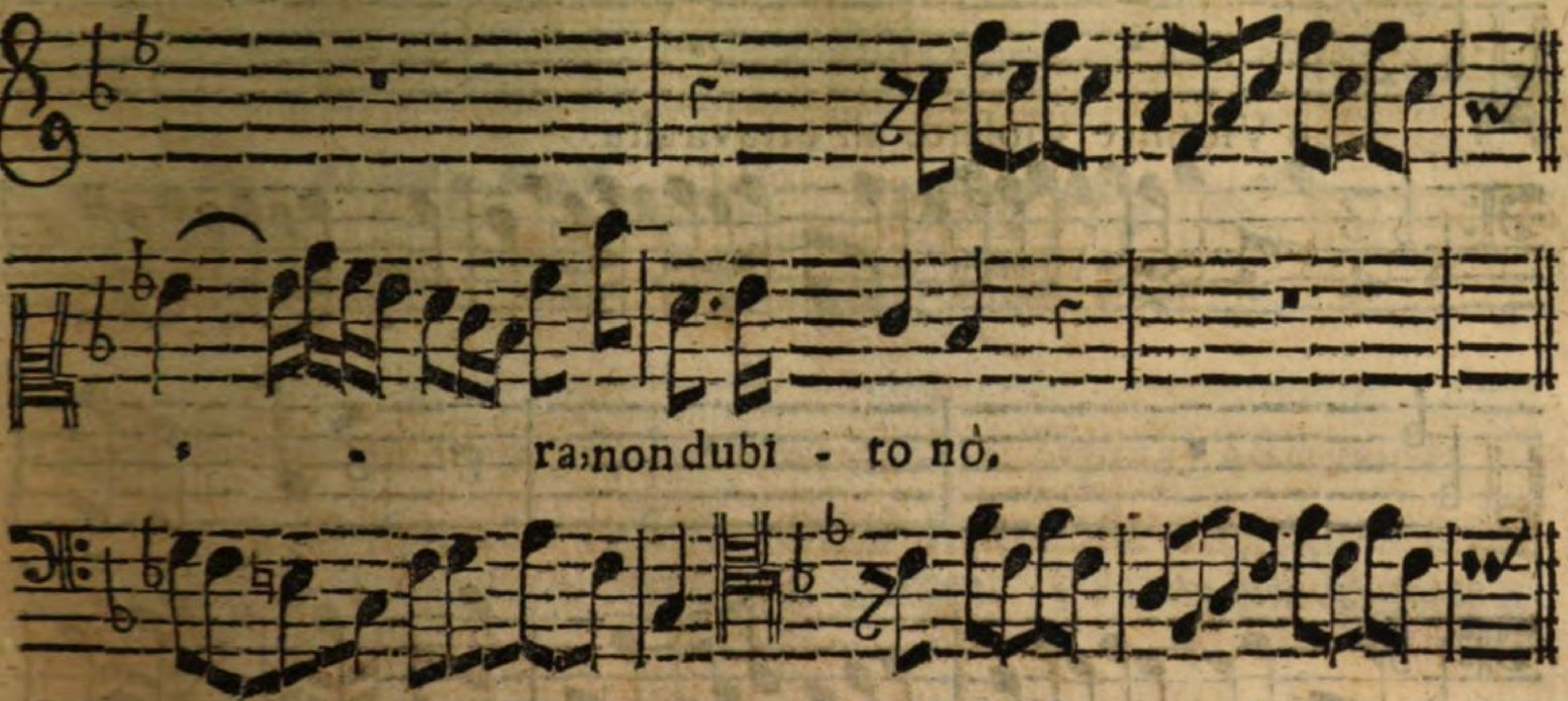


len, ſo glauben ſie, daß je mehr man die dominirende Vocal-oder Inſtrumental Stimme in ein obligates Baſs-Thema einzuſchrencken ſuche, je mehr müſſe man neceſſariò von dem natürlichen Cantabile abgehen, wofern es nicht à caſu gerathe, oder durch viele Arbeit der Gout erzwungen werde. Da ſie ſich nun auff den caſum eventualem nicht verlaſſen, ſonſt aber nach ihrer Gewohnheit nicht gerne Pferde Arbeit verrichten wollen; ſo bleiben bey ihnen dergleichen arbeitſame Künſte immer eher nach, als bey uns. Eben aus dergleichen Raiſons halten ſie bey einzelen Vocal-Sachen nicht alzu viel auff das vielfältige laboriren der Inſtrumente, mit dem Vorgeben, daß es dem Sänger nur hinderlich falle, welches bey guten und reſoluten Stimmen einige Entſchuldigung leidet; ſonſt aber paſſiret das Arbeiten der Inſtrumente bey andern Nationibus allerdings vor künſtlich, wofern man nur nicht darinnen excediret, und die Sachen à propos anbringet. Jedoch kan ein geſcheueter Compoſitor auch wohl mit Fleiß ſolche Arien ſetzen, welche gar nicht laboriös auff dem Pappiere ausſehen, und doch in publico allen gewünſchten Effect thun müſſen, und wenn ſie auch der gröſte Sänger mit Fleiß lahm, oder der geringſte derſelben noch ſo ſchlimm executiren ſolte. Denn was die Ohren frappiret, das kan man auch bey mittelmäßiger Execution nicht wohl verbergen, und daß Ohr diſtinguiret doch jederzeit den Werth der Compoſition, ohne daß der Componiſt nöthig habe, alles von dem Sänger allein zu erbetteln. Denn die Tour der Melodie oder das Cantabile, ſo der Sänger zu machen pfleget, kan der Componiſt wohl mit hin ſetzen; auff das übrige verbrähmte, kömbt es alleine nicht an, und habe ich einen ſchlechten Concept von denjenigen Componiſten, deren Sachen nicht eher brilliren, als wenn ſie von denen excellenteſten Sängern mit beſonderer Mühe ausgedrechſelt werden. Dahero pflegen gute Sänger auch ſelbſt von guter Compoſition zuſagen; Canta da ſe ſteſſo: es ſinget von ſich ſelbſt, man kan da nicht viel hinein machen. (c) Ich

Wären wir auch hiermit nicht zu frieden / ſo könte man occaſione der letzten Worte: con novo d'amor fatto animoſo liberare il mio ſpoſo : die heroiſche Entſchließung der Metilde auff allerhand pompöſe Arth vorzu-ſtellen ſuchen / z. e.



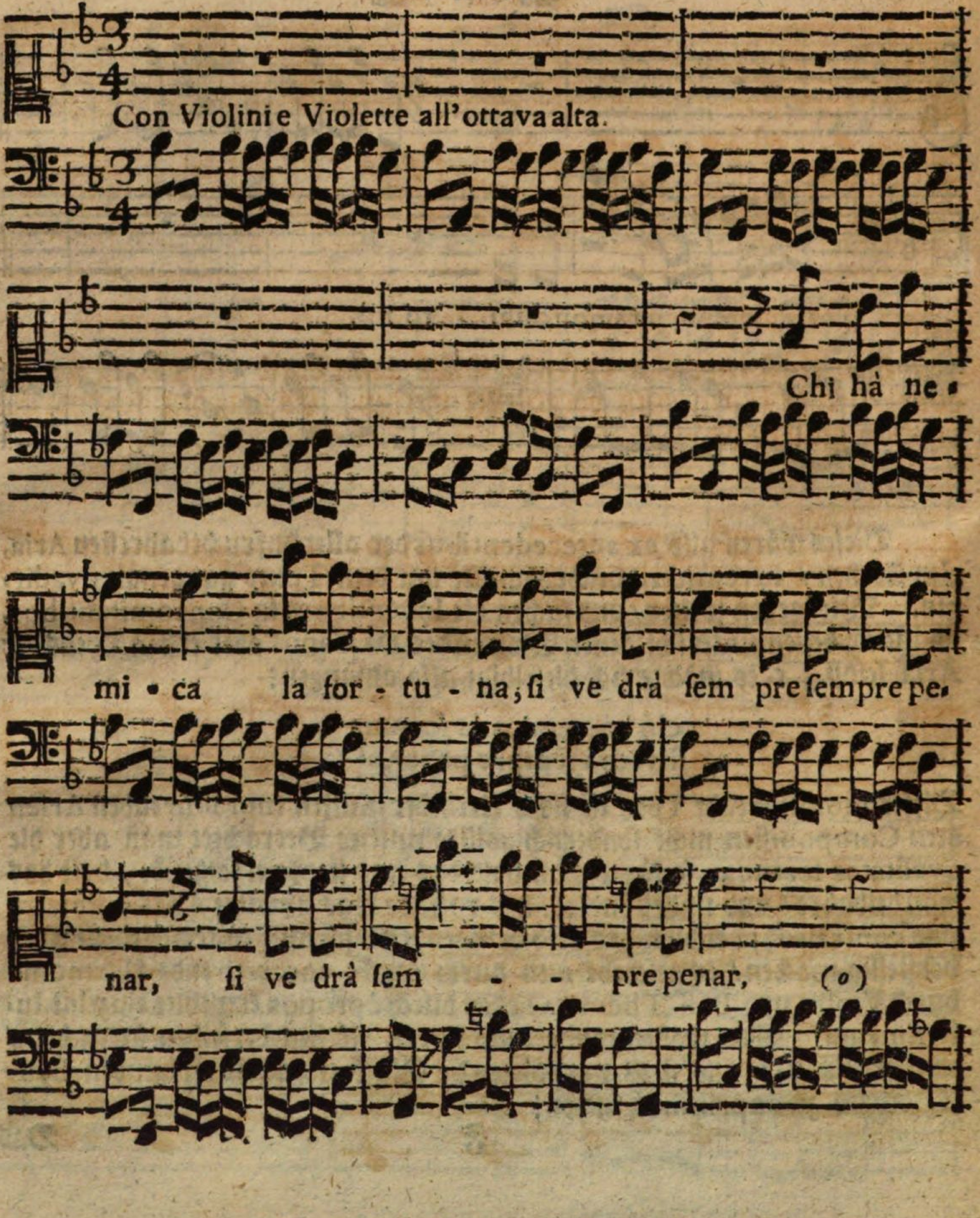

Non è ſola, non è ſtraniera la cau - ſa ch'è ve - ra, la
cau - ſa, ch'è ve - ra, ch'è ve - - -

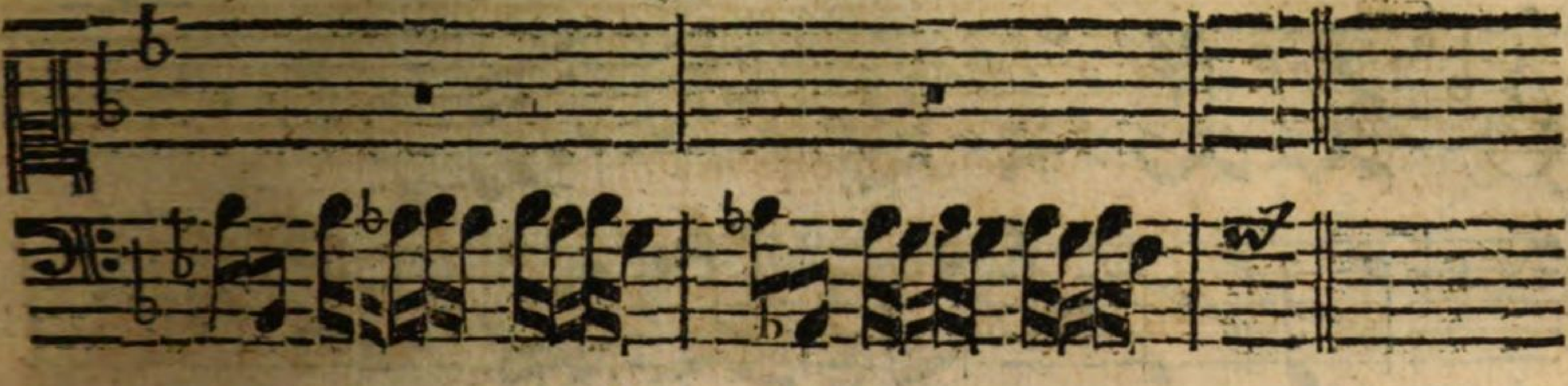


Dieſes wären alſo ex antecedentibus der allerunfruchtbahreſten Aria, 3ley Arthen / Invention, welche doch alle mit dem Texte gar genau qvadiren. Wir gehen weiter / und ſuchen die Inventiones in Concomitantibus, ich meine denen unterſchiedenen Worten des Da Capo, oder erſten Theils der Aria ſelbſt z. e. es möchte ſich dieſelbige alſo anfangen:

chi hà nemica la fortuna
ſi vedrà ſempre penar.

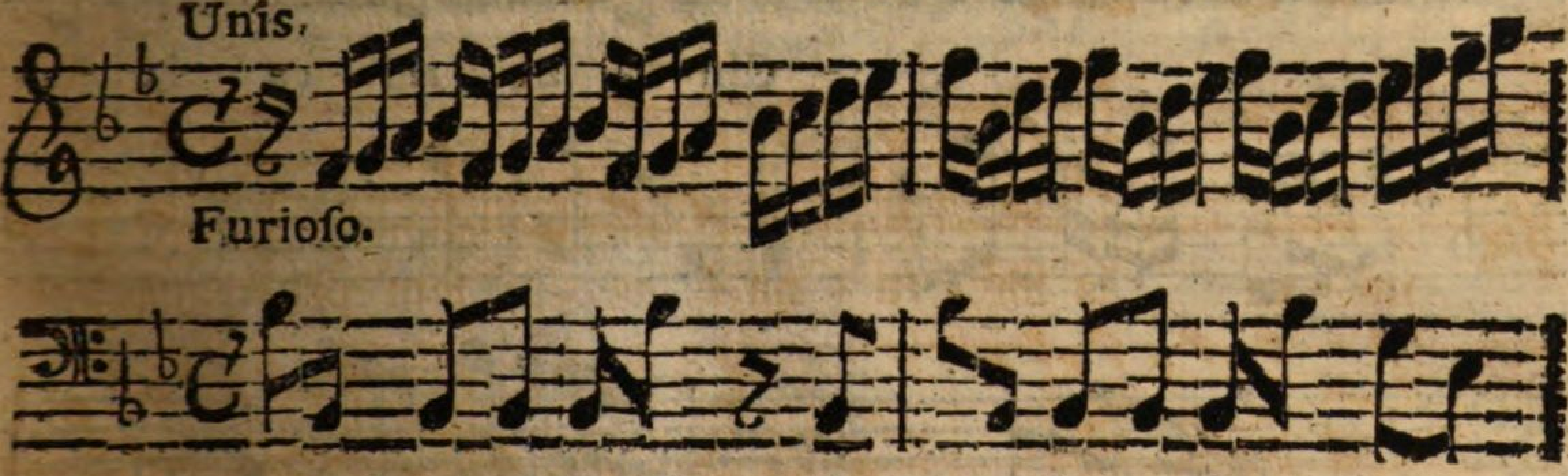
Dieſer moraliſirende Text iſt nach Arth der meiſten moraliſirenden Arien dem Componiſten nicht ſonderlich willkommen; Betrachtet man aber die qvalitates fortunæ, ſo könte man bald das uns ſtets verfolgende / bald das wandelbahre / und unbeſtändige / das raſende / das flüchtige / das opiniatre und contraire, ja endlich das Leid bringende Glück auff unterſchiedene Arth vorſtellig machen / es geſchehe nun durch ſtarcke concertirende Harmonie durch Violin und Baſſ-Themata / oder durch à propos erwehlte einzelne Inſtrumenta. Wir wollen wiederumb nur 3. Arthen derſelben betrachten / und erſtlich das uns ſtets verfolgende Glück etwan in folgenden Baſſ-Themate zu exprimiren ſuchen:

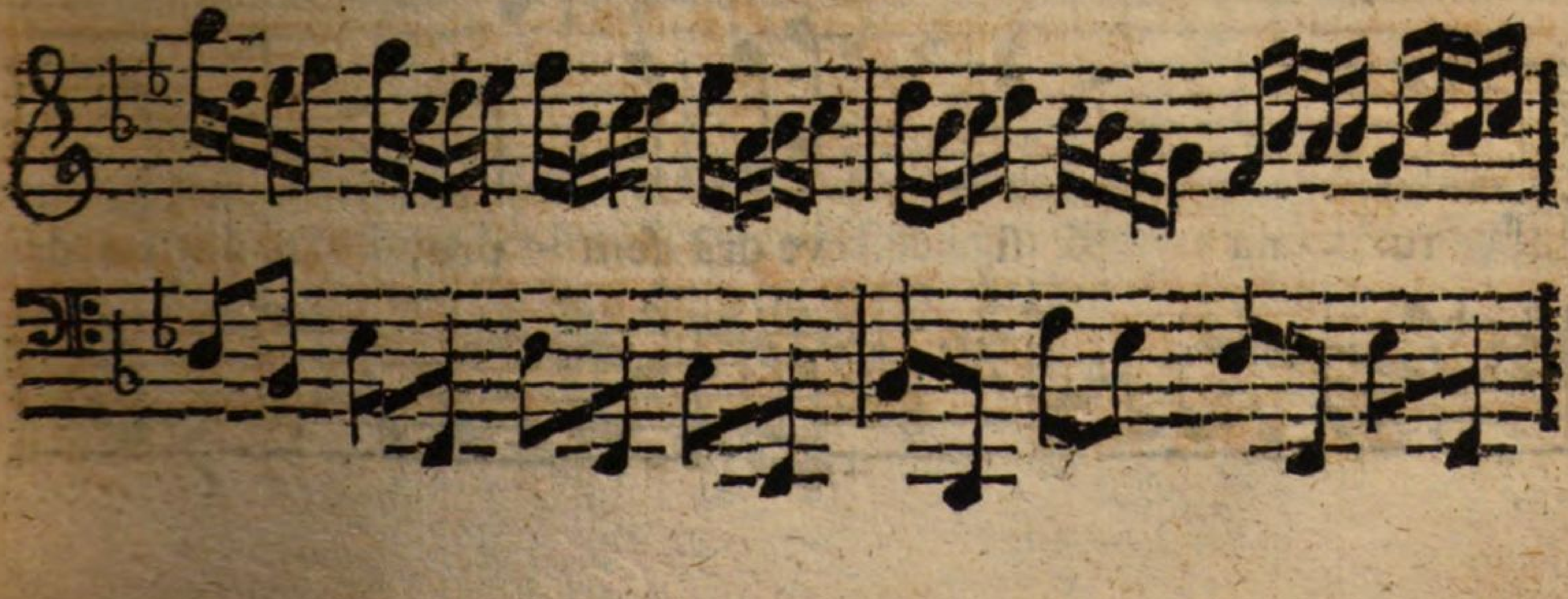

Con Violini e Violette all'ottava alta.
Chi hà ne-
mi - ca la for - tu - na; ſi ve drà ſem pre ſempre pe-
nar, ſi ve drà ſem - - - pre penar,
(o)

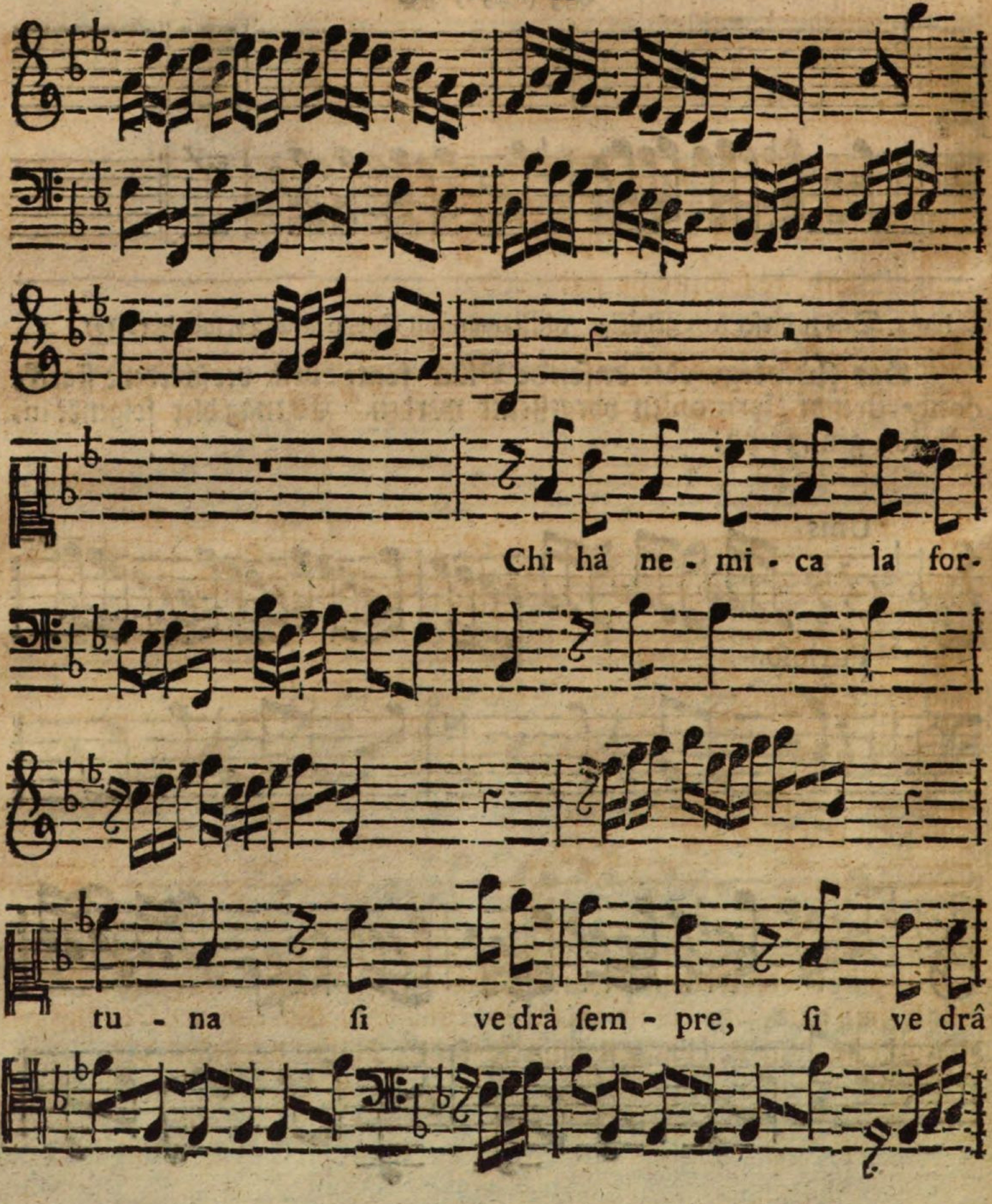


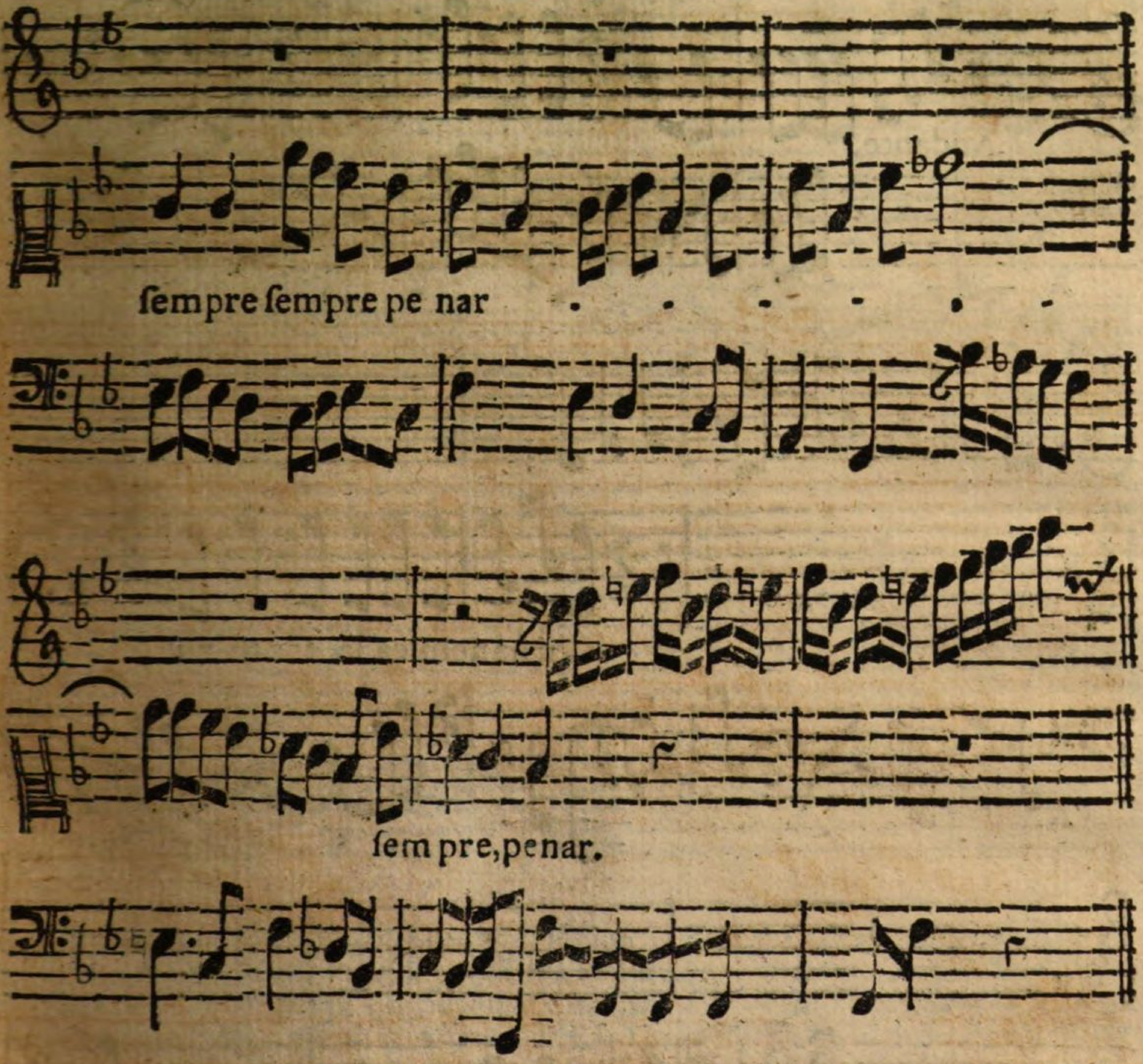
Nota, Das zu dieſer Arie gehörige Additamentum vide, pagina 37, ſub litera, (o)

Das flüchtige oder raſende Glück könte durch verſchiedene ſtarcke concertirende Harmonien vorgeſtellet werden. Es mag hier folgende Invention genug ſeyn;

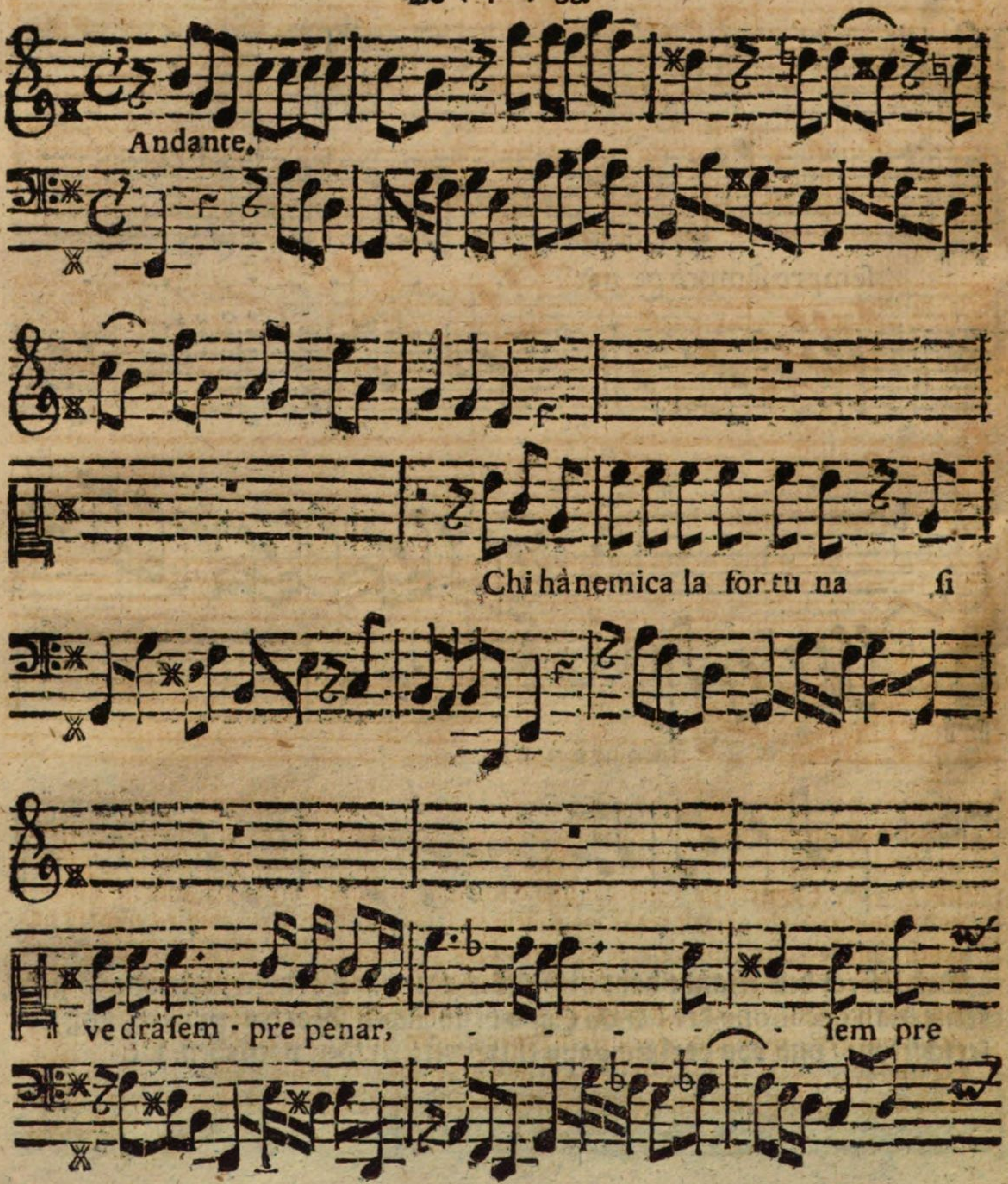


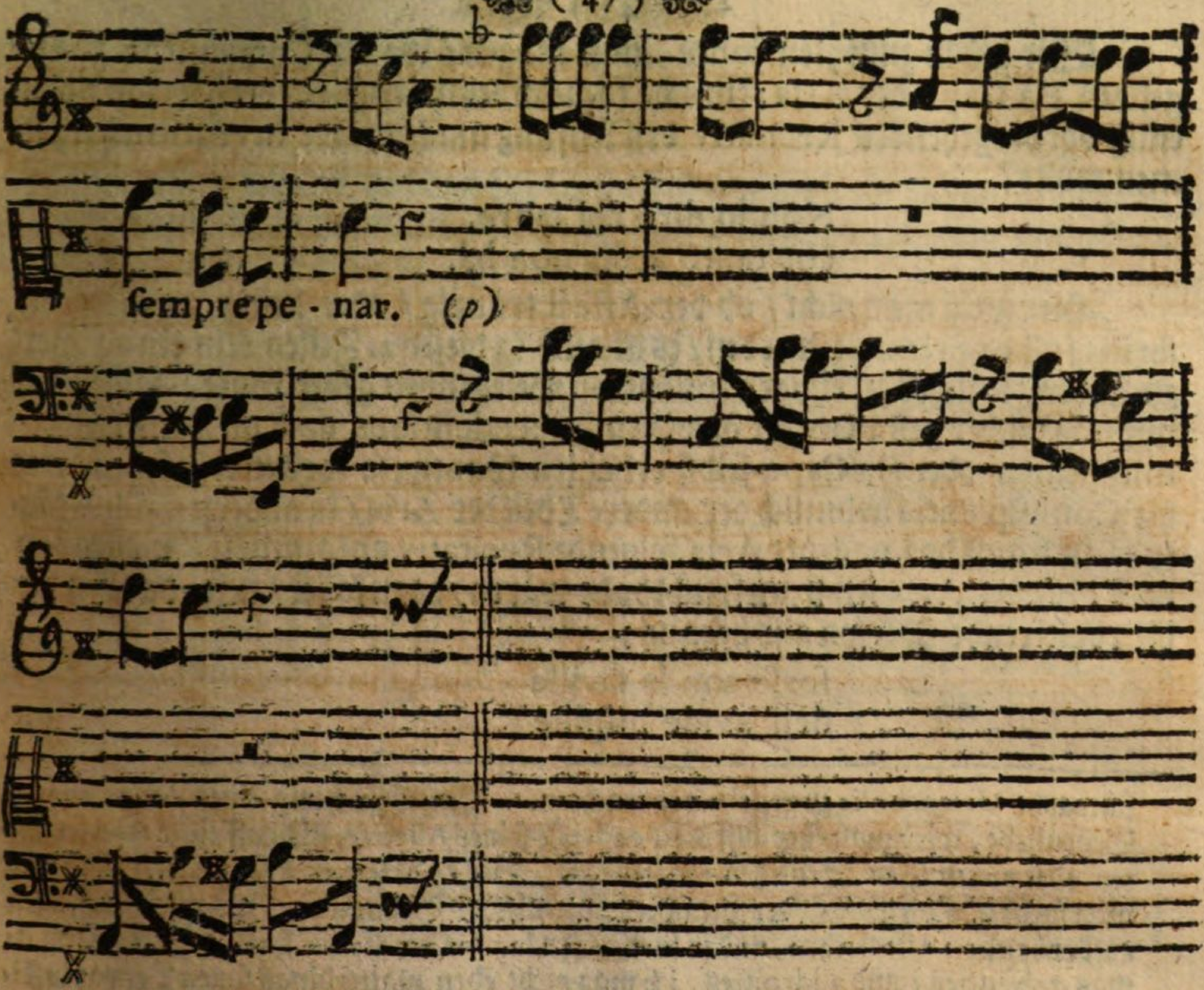



Chi hà ne - mi - ca la for-
tu - na ſi ve drà ſem - pre, ſi ve drâ



Den Effect des Wandelbahren Glückes/oder das Leid-bringende Glück/ könte man occaſione des im Da Capo befindlichen Wortes: penare, auff unterſchiedene/ und von vorigen gantz entfernete Arthen vorſtellen. z. e.


Andante.
Chi hà nemica la for tu na ſi
ve drà ſem · pre penar, - - - - ſem pre



(p) Ich wolte zwar niemanden rathen den Stylum Theatralem alzu viel mit dergleichen Serieuſen Inventionibus anzufüllen. Denn Pathetiſche, Melancholiſche und Phlegmatiſche Muſic, (wofern ſie Tendreſſe und Gout zum Grunde hat) fället zwar in Kirchen und Cammer-Stylo allezeit wohl aus: allein in Theatraliſchen Stylo will es nicht ſo angehen, und brauchet man ſerieuſe Sachen bloß zu vernünfftiger Abwechſelung; und wenn uns ja die Herrn Poëten mit pathetiſchen und triſten Arien überhäuffet, ſo ſuchet man ſelbige entweder durch gemiſchte Inventiones und vortheilhafftige Accompagnemens zu addouciren, oder man tourniret in denen jenigen Arien, wo ein doppelter Affect hervor leuchtet, die Invention gemeiniglich auff den mehr viven, als ſerieuſen Affect. Alſo wird man v. g. bey einer verliebten Melancholie, eher die angenehme Liebe, als die

ſchwartze

Wir gehen zum 3ten fonte, und fragen / wo ein Compoſitor zu folgenden Da Capo der Aria; (welche ſo gleich beym Aufftritt der Perſon / ohne einig vorhergehendes Recitativ den Anfang machet) die Invention hernehmen wolte?

Non lo dirò col labro,
che tanto ardir non hà.

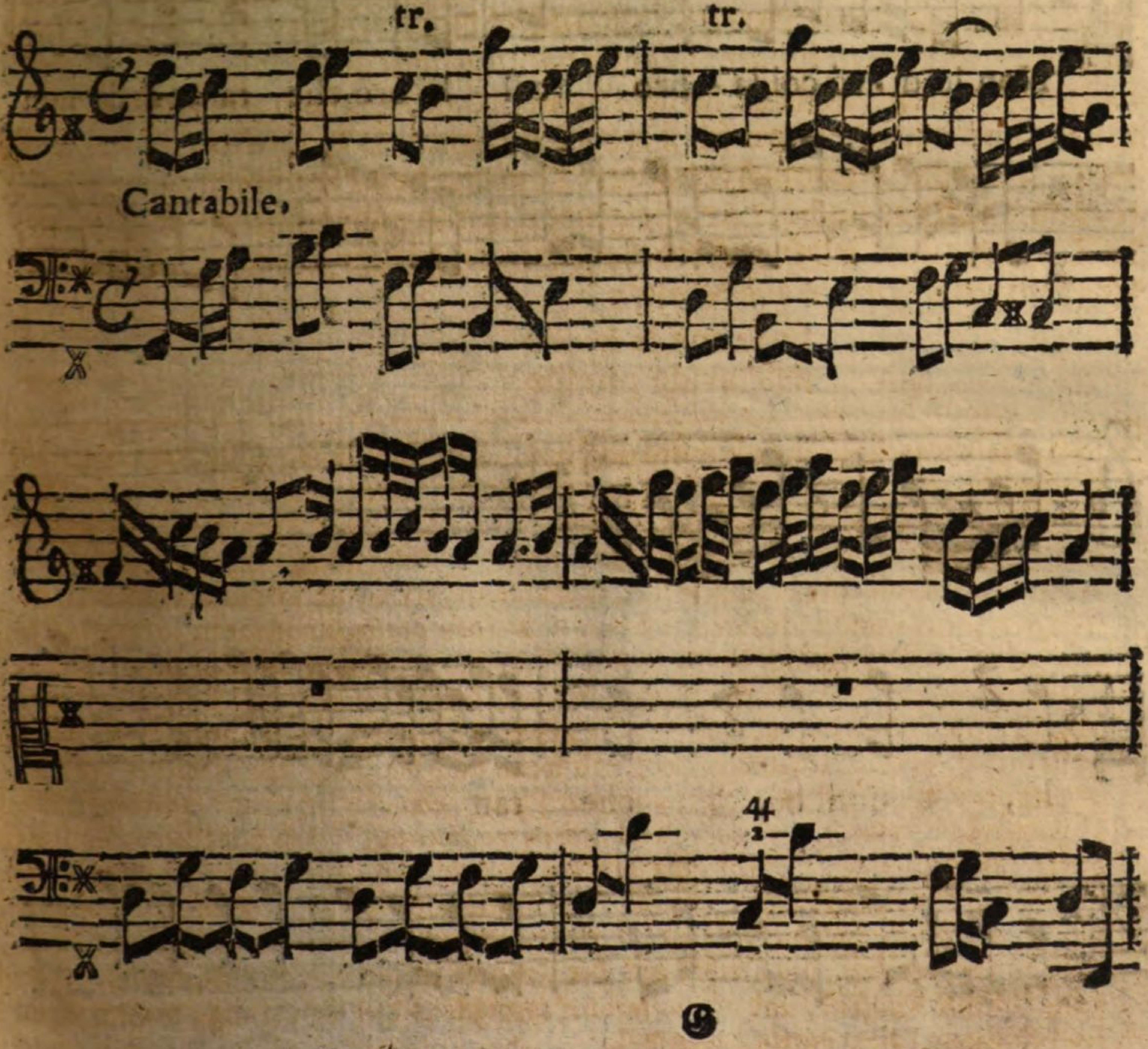
Hier weiß man nicht / ob der Affect traurig / oder luſtig / verliebt oder feriös ſoll exprimiret werden / es iſt auch in dieſen 2. Zeilen kein einzig Wort zu finden / welches zu einiger Invention Gelegenheit geben könte. Allein weil wir uns ſolcher geſtalt weder an denen antecedentibus, noch an denen concomitantibus oder Da Capo ſelbſt erhohlen können; ſo wollen wir ſehen / was die Conſeqventia nehmlich der andere Theil der Aria, (in andern caſibus könte es auch auff das nach der Aria folgende Recitativ ankommen / wofern beyde Theile der Aria ſelbſt unfruchtbahr wären) dazu ſaget / und da läſſet ſich die recitirende Perſon alſo heraus:

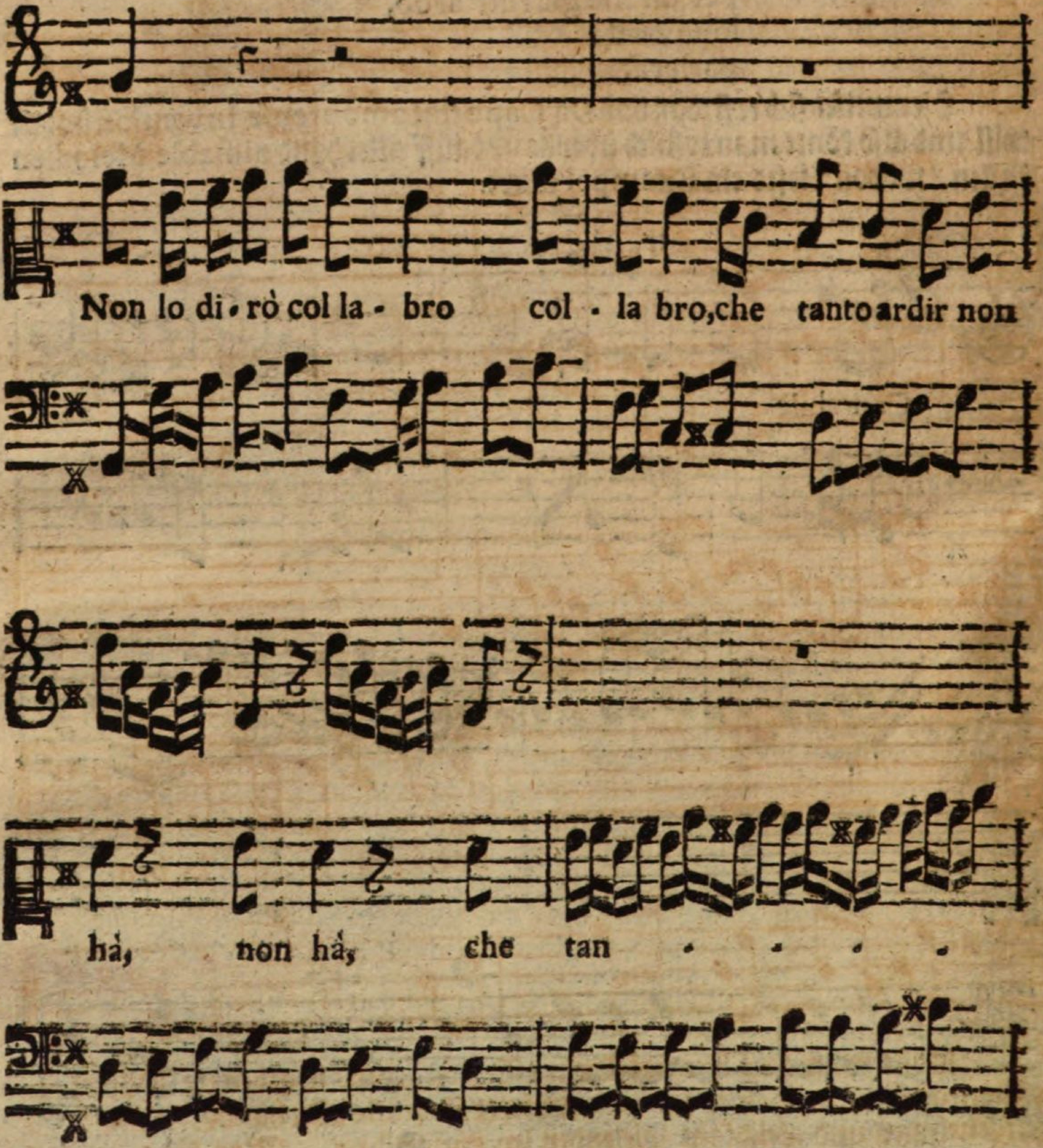
forſe con le faville
dell' avide pupille
per

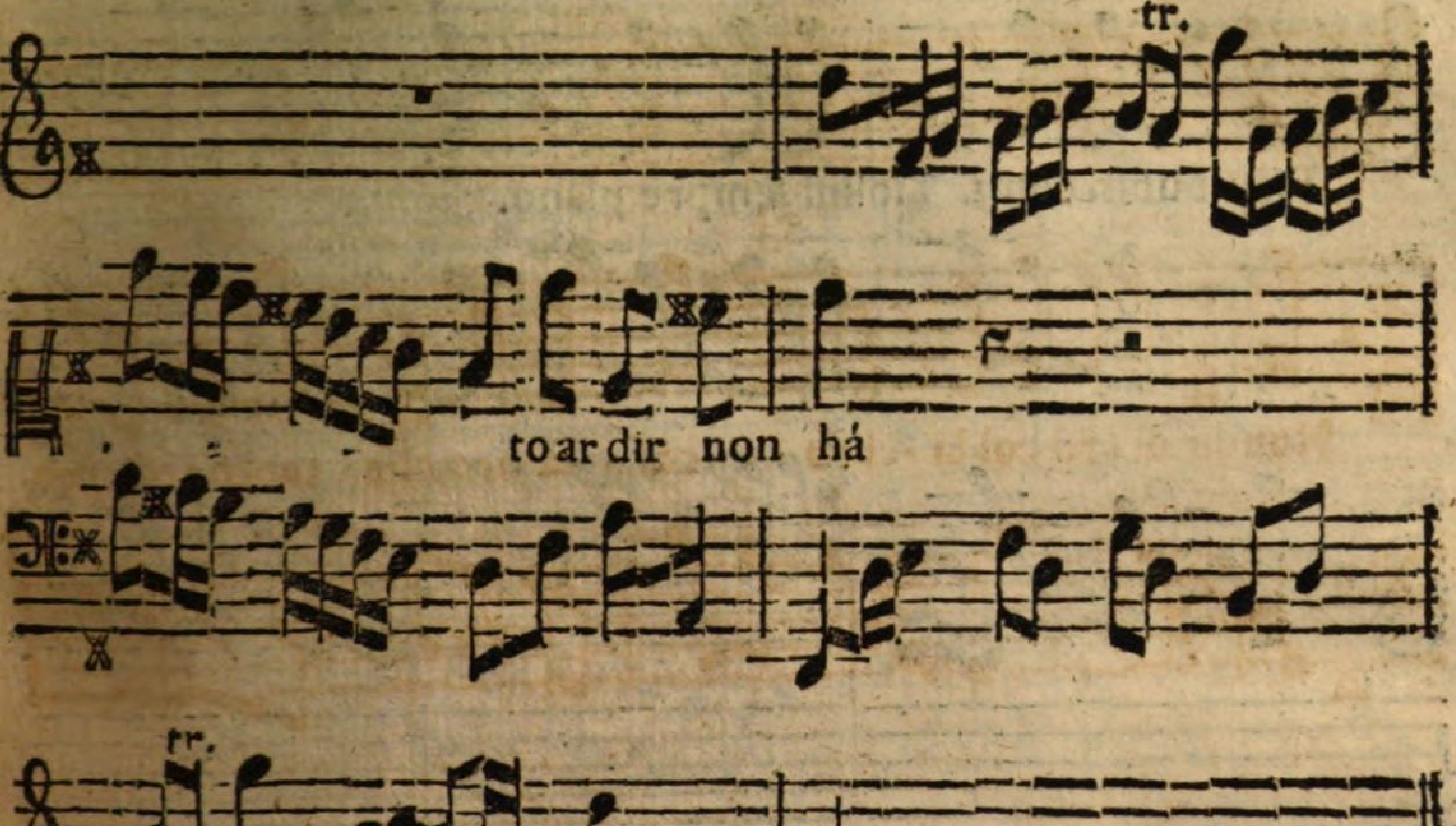
ſchwartze Melancholie zu exprimiren trachten. Bey Erſuchung eines Amantens um Gegenliebe, wird man eher auff die Tendreſſe ſeines Affectes, als auff ein Serieuſes Bitten oder trauriges Seufftzen regardiren. Bey tödtlicher Verzweiffelung wird man mehr auff furieuſe, oder wenigſtens vermiſchte Gedancken, als allein auff einen erſterbenden Affect ſehen, und ſo fort. In ſumma der Stylus Theatralis will meiſt etwas gehendes / und addroittes, ich mag nicht eben platterdings ſagen, etwas luſtiges haben. Denn luſtige Muſic an ſich ſelbſt, kan allerdings leicht in barbariſmum degeneriren, und iſt delicaten Ohren zu wieder: wird aber eine noble vivacitè derſelben mit Gout, Tendreſſe und einen touchanten oder brillanten Weſen vermiſchet; ſo fället ſie dem Gehöre allezeit angenehm, und wenn auch die gantze Welt wieder den Gebrauch der Natur ſelbſt, mit lauter phegmatiſchen, melancholiſchen und ſauertöpffiſchen Humeurs beſetzet wäre. Contraria contrariis medicantur. Ich habe hiervon an ſolchen Muſic berühmten Orthen, wo ſonſt der ſerieuſe Gout dominiret, die allermerckwürdigſten, und beſtändigſten Exempel berühmter Compoſiteurs geſehen. Ubrigens gehöret es freylich unter die requiſita politica boni Compoſitoris, ſich in allen nach denen Umbſtänden der Zeit, des Orthes und der Zuhörer zu accommodiren, welches zwar keine ſchlechte Kunſt iſt, und præſuppon iret wenigſtens viel Erfahrung, wofern ſich ja iedwedes gute Talent darein finden will.

per dirche già tutt' ardo,
lo ſqvardo
parlerà.

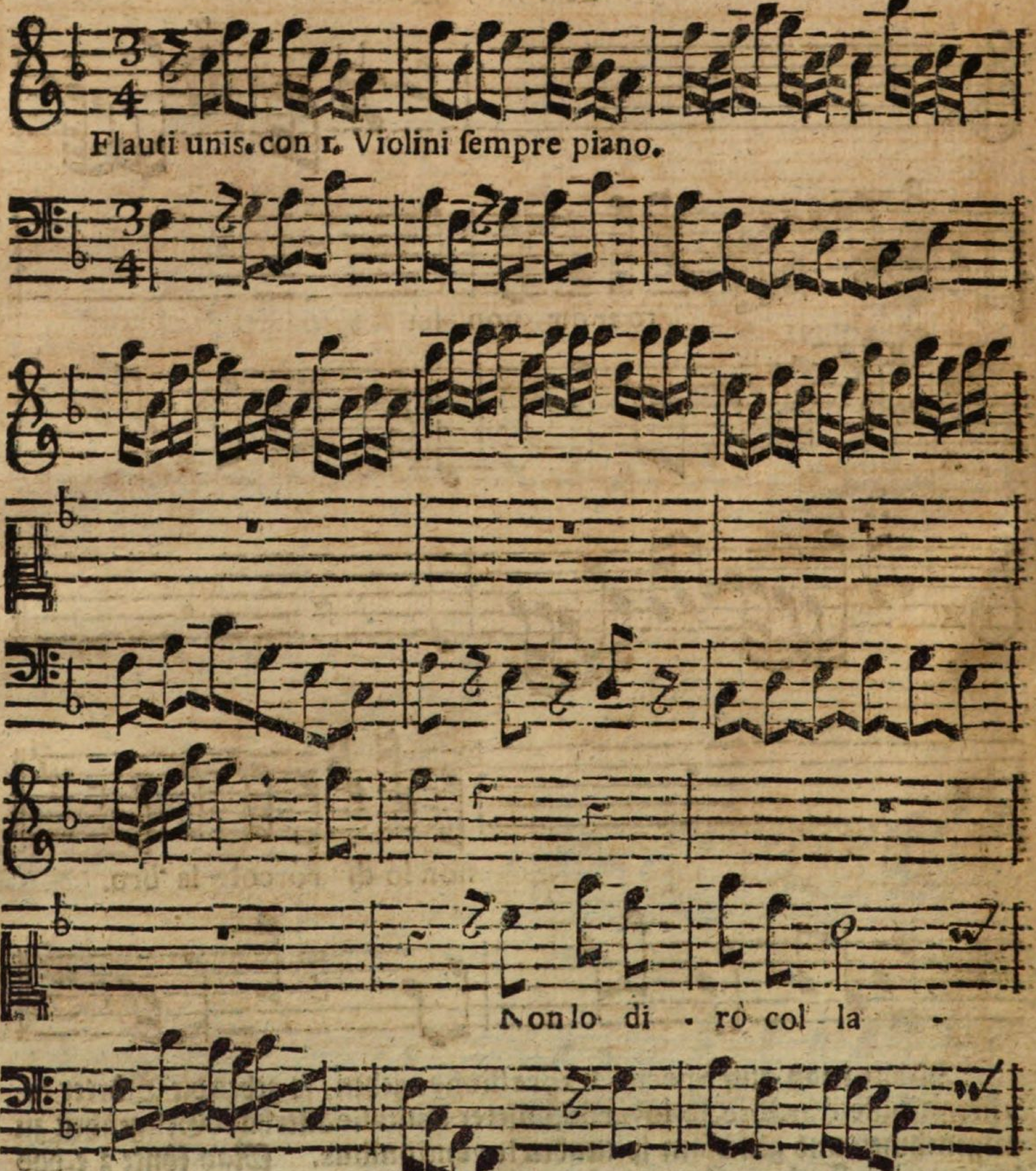
Hier weiſet ſich erſt/daß das Da Capo eine amoureuſe Invention haben will/ und alſo könte man erſtlich überhaupt auff allerhand aimable Melodien fallen/ wovon dieſes ein Exempel wäre.

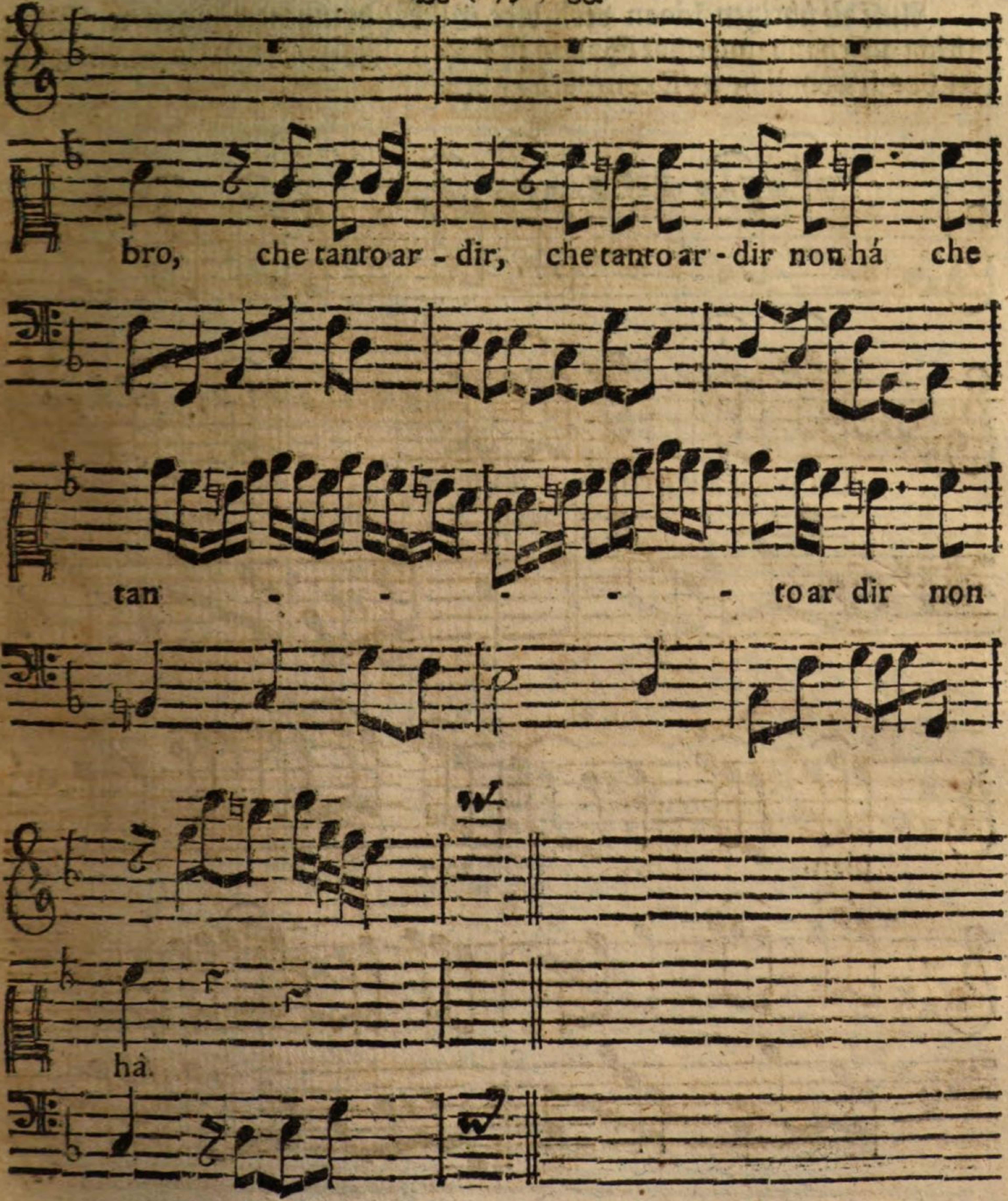



Non lo di • rò col la • bro col • la bro,che tanto ardir non
hà, non hà, che tan • • • •

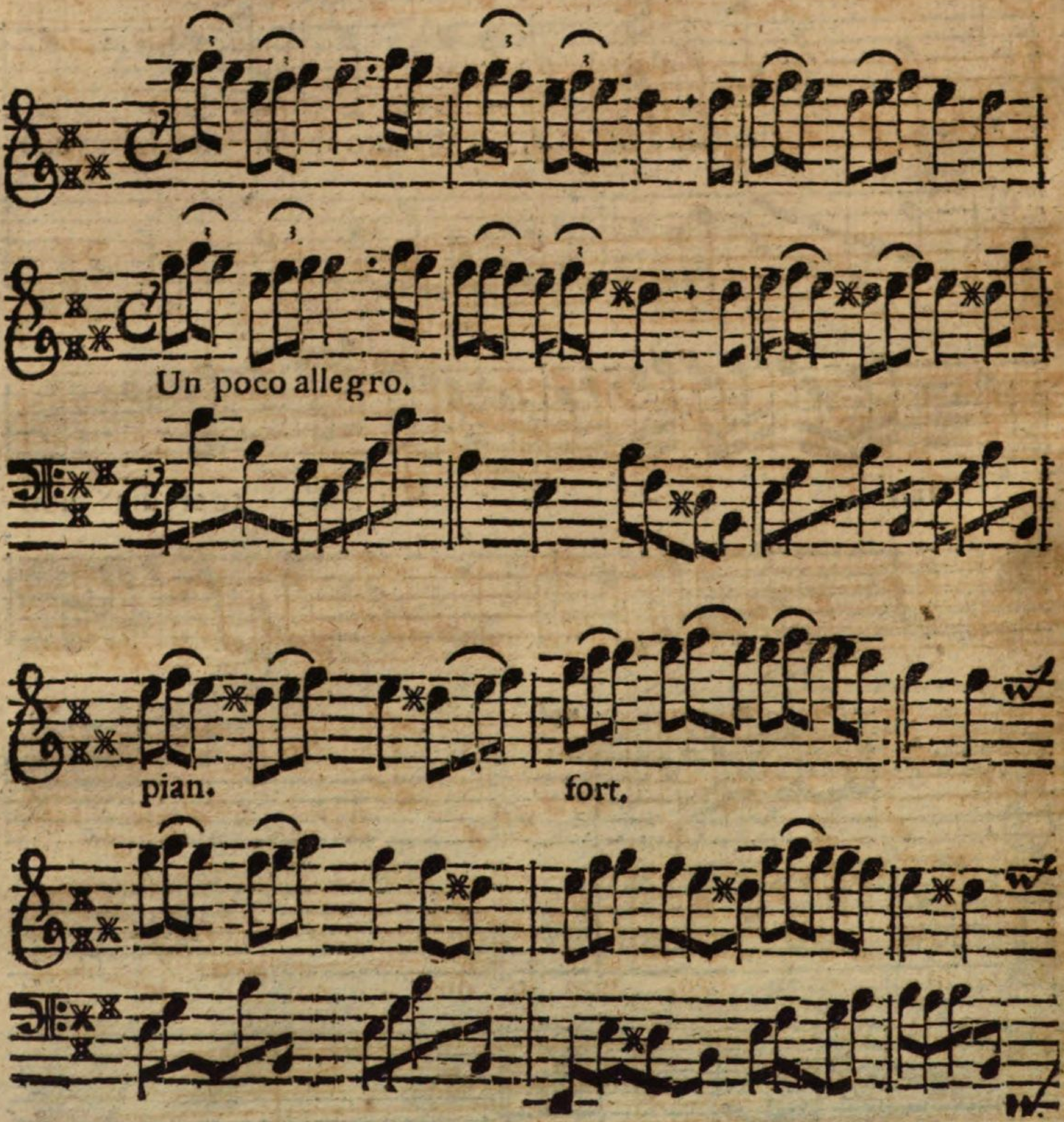


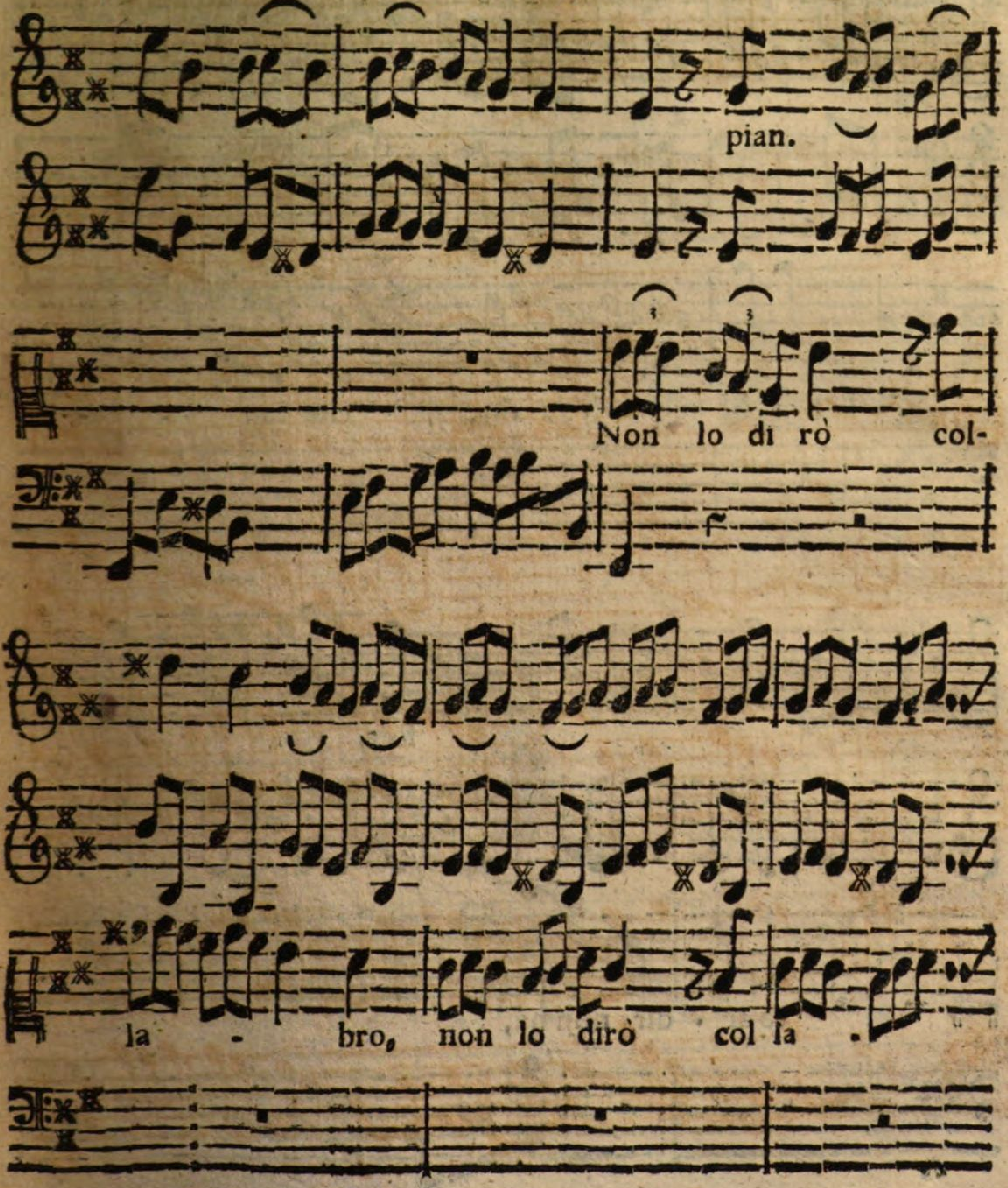
Wolte man auff Special Expreſſiones gehen / ſo geben die Wörter faville, pupille, l' ardore, lo ſqvardo, unſerer Fantaſie allerhand Gelegenheit zu angenehmen und gleichſam ſpielenden Inventionibus. Man könte z. e. das brennende Liebes-Feuer in folgender Invention zum Grunde ſetzen.

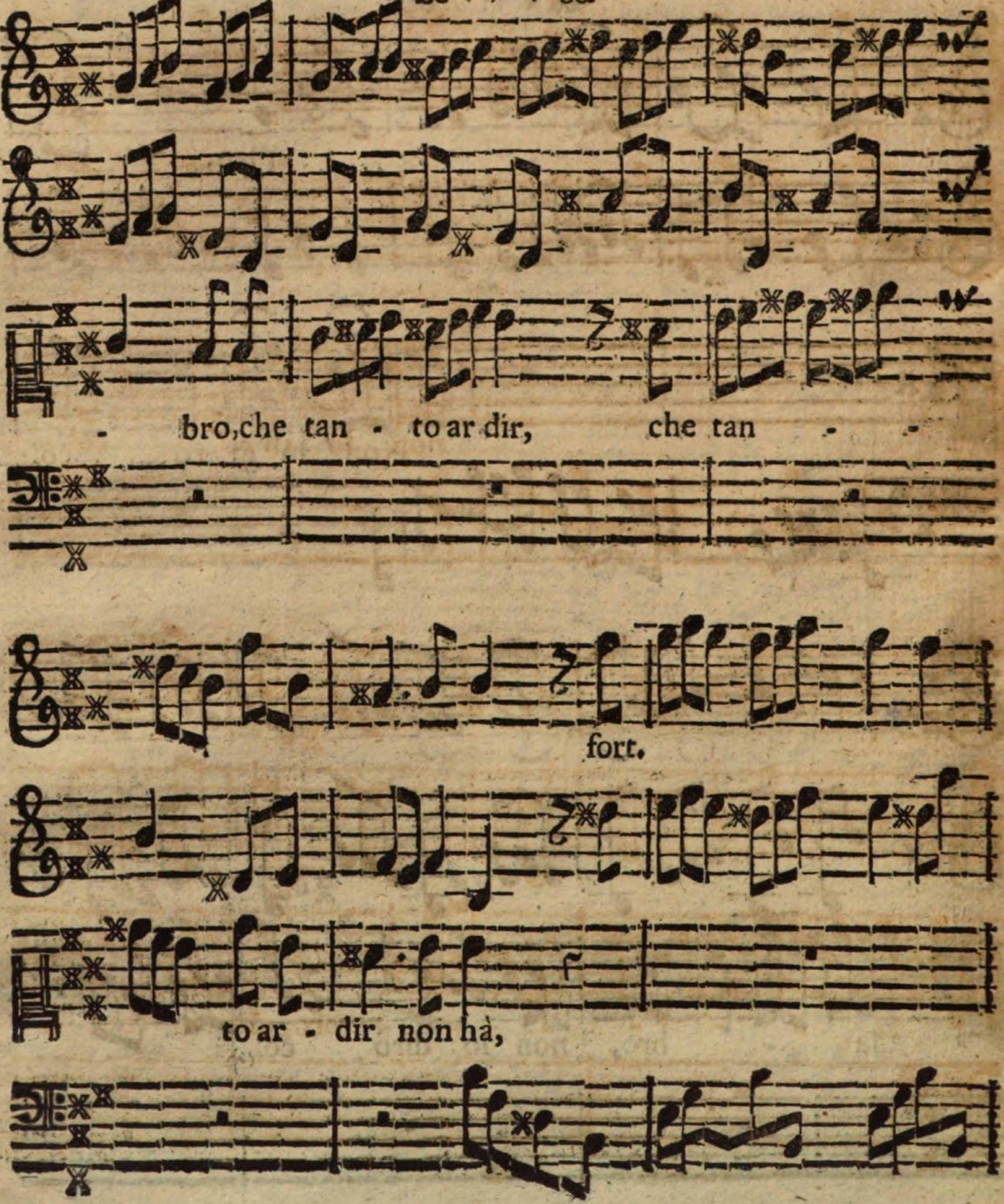

Flauti unis. con 1. Violini ſempre piano.
Non lo di - rò col - la -

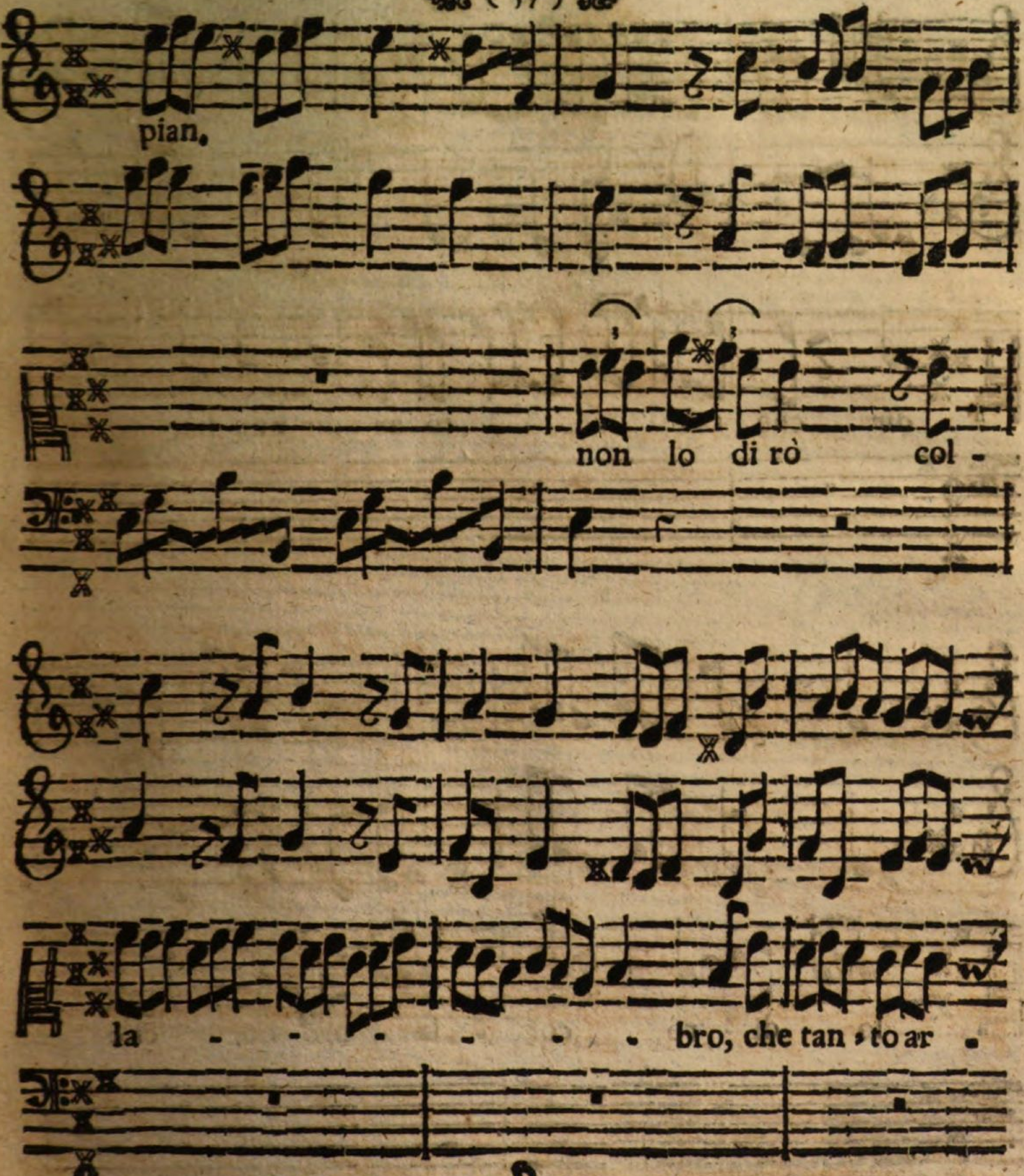

bro, che tanto ar - dir, che tanto ar - dir non há che
tan - - - - - to ar dir non
hà.

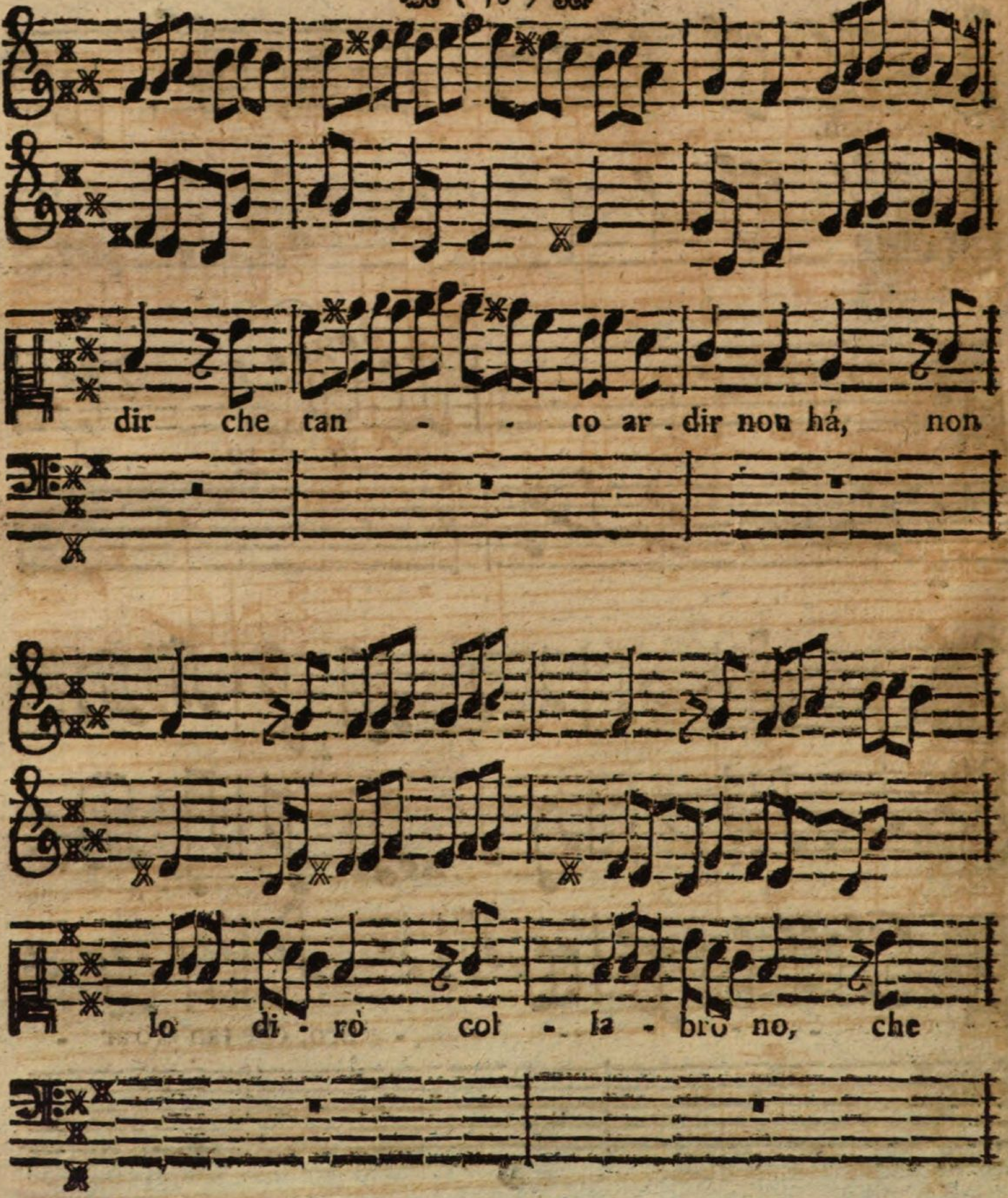
Auff die übrigen Ideen verliebter Blicke/ brennender Augen/ꝛc. Wäre es leicht allerhand tändelnde Sachen zu finden. Folgendes Da Capo mag allhier das gewöhnliche 3te Exempel abgeben:

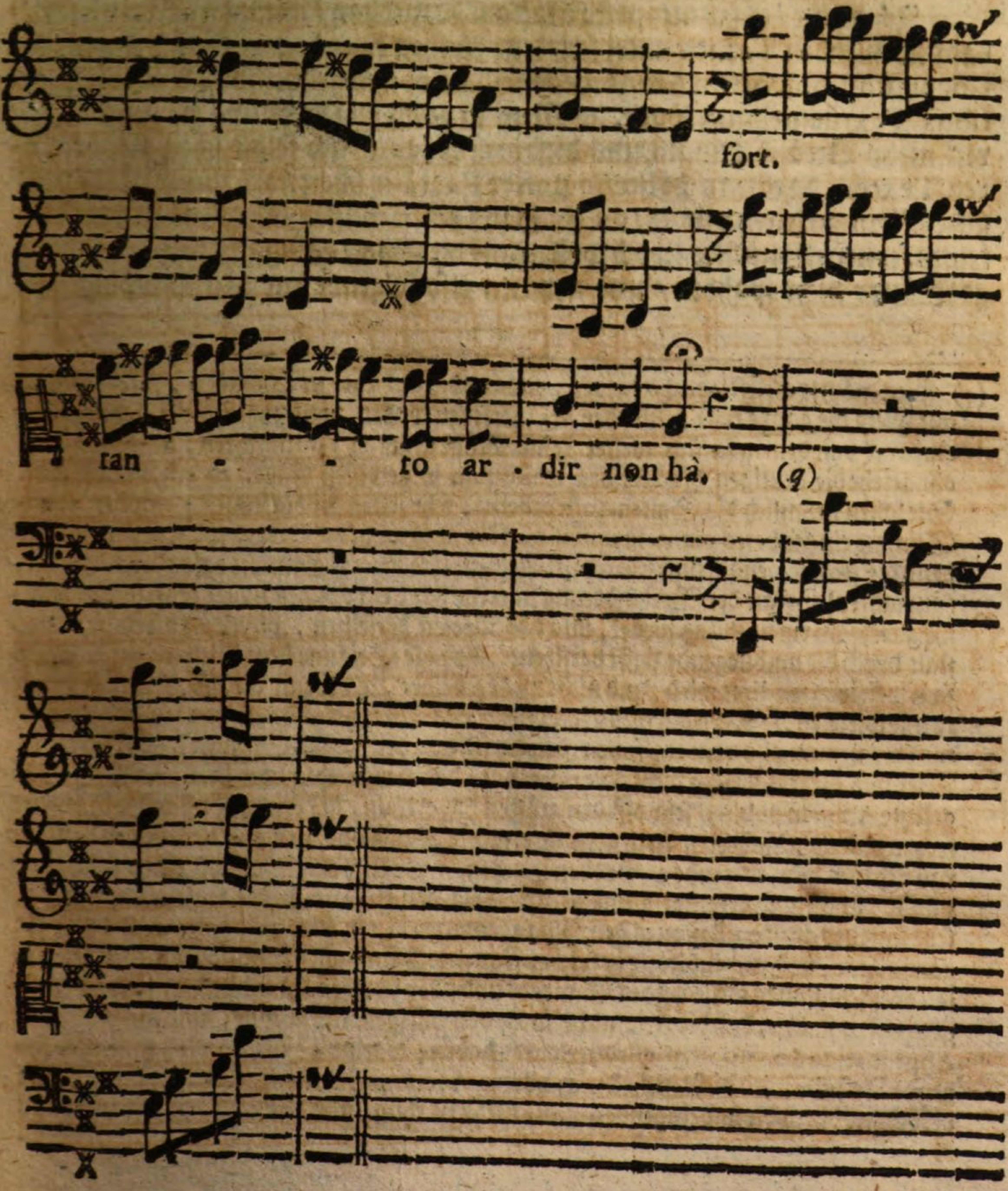



pian.
Non lo dirò col-
la - bro, non lo dirò col la -


- bro,che tan - to ar dir, che tan - -
fort.
to ar - dir non hà,


pian.
non lo dirò col -
la - - - - - - bro, che tan - to ar -


dir che tan - - to ar - dir non há, non
lo di - rò col - la - bro no, che


fort.
tan - - to ar - dir non hà.
(q)

Jch meine/es ſey nunmehro ſatſam dargethan/wie man bey unfruchtbahr ſcheinenden Texten unterſchiedene Arthen Inventiones durch Hülffe der Locorum Topicorum exantecedentibus, concomitantibus & conſeqventibus Textûs nehmen könne. Nun iſt leicht die Rechnung zu machen wie viel mehr Veränderungen uns dieſe fontes bey an ſich ſelbſt ſchon fruchtbahren Texten, da eine reiche Pœſie unſere Fantaſie ſchon natürlicher Weiſe auff gute Ideen zu leiten pfleget/an die Hand geben müſſe. Solches brauchte nun keines fernern Beweiſes jedoch wollen wir die Sache völlig zu illuſtriren/wenige Blätter nicht ſpahren/ und nehmen alſo folgende zur Muſic wohlgeſetzte Aria

---

(9) Hier möchte es Gelegenheit geben, etwas vom uni ſono zu ſchwatzen, weswegen ich mit Fleiß die gantze erſte helffte der Aria herſetzen wollen, umb zugleich ein geringes Exempel, (von dem man ſich weiter keine Mühe gegeben) anzuführen, auff was Arth ohngefehr die heutigen Practici den Uniſonum in gewiſſen Fällen zu tractiren pflegen. Sie laßen nehmlich die Saiten-Inſtrumenta (sehr ſelten die blaſenden) mit der Vocal-Stimme ein ſauberes piano in uniſono, oder auch wohl all' Ottava mit ſpielen, welches denn die dominirende, auff ſpirituelle Arth geſetzte Vocal-Stimme beſonders releviret, (zumahl wenn ſtatt der Verhinderung ſtarcker Bäſſe ein douces Baſſet gebrauchet wird) ihr gleichſam einen Zuſatz giebet, und das Weſen derſelben, phyſicè zu reden, dergeſtalt durch die umbliegende Lufft verſtreuet, daß die Stimme dem Gehöre nach gleichſam weiter extendiret wird, und nicht mehr ſcheinet, als wenn die Saiten-Inſtrumenta mit ſpieleten, ſondern als wenn alle durch den General-Uniſonum entſtehende Harmonie (wenn man alſo vom Uniſono reden darff) von der Vocal-Stimme alleine herkäme. Wer aus der Erfahrung nicht obſerviret hat, daß dergleichen von berühmten Practicis geſetzte Arien in publico ſehr offt den gröſten Effect thun, ja berühmte Sänger bey dieſer freyen und ungehinderten Arth gern ihre gröſte Kunſt und Brillant hervorſuchen; der kan ſich hier von, folgende 2 Proben machen. Erſtlich nehme er von einer ſolchen, in publico ſchon univerſaliter applaudirten Aria den Uniſonum der Inſtrumente Weg, ſetze ſtatt des doucen Baſſettes den völlig accompagni ten Baſſum-Continuum durch die gantze Arie, und producire ſie in ſolcher Form noch einmahl in publico mit eben dem guten oder ſchlimmen ſubjecto des Sängers und allen übrigen Umbſtänden, ſo wird er ungezweiffelt finden, daß die Arie nicht mehr den vorigen Effect thut, und an publiqver Approbation 60. pro Cent wird verlohren haben; warumb? die dominirende oder ſingende Melodie wird nicht mehr durch vorige Accompagnemens releviret, das Gehöre bekömmet durch die andringenden Bæſſe mehr zu thun, und endlich fället die vormahls

Aria vor uns / da Aminta ſeiner Schäfferin mit dieſen Worten unter denen Schatten der Bäume folget:

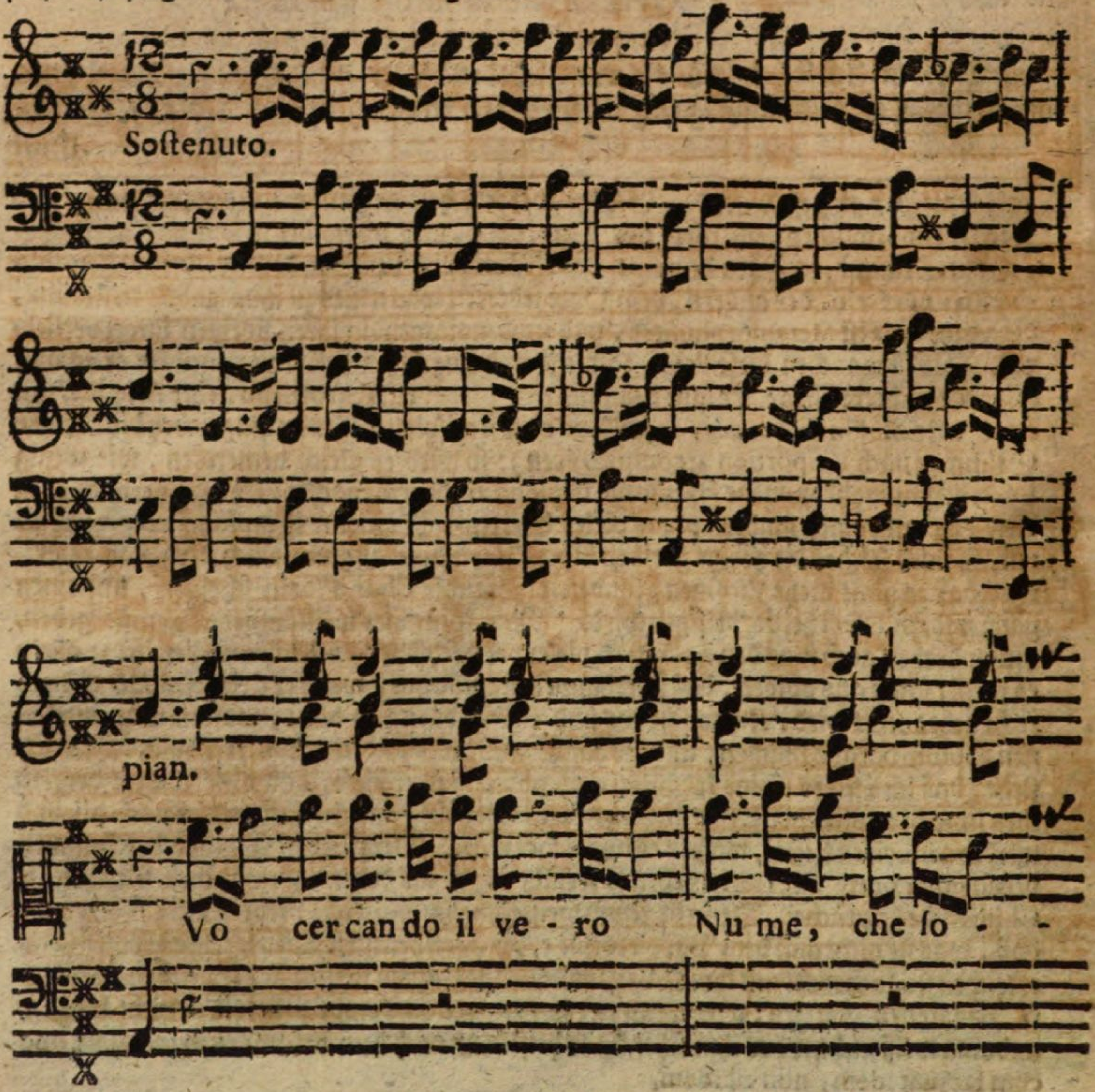
Vò cercando il vero Nume,
che ſoſpira la mia fè.
Qval farfaletta intorno al lume
fra qveſt'ombre aggiro il piè. D. C.

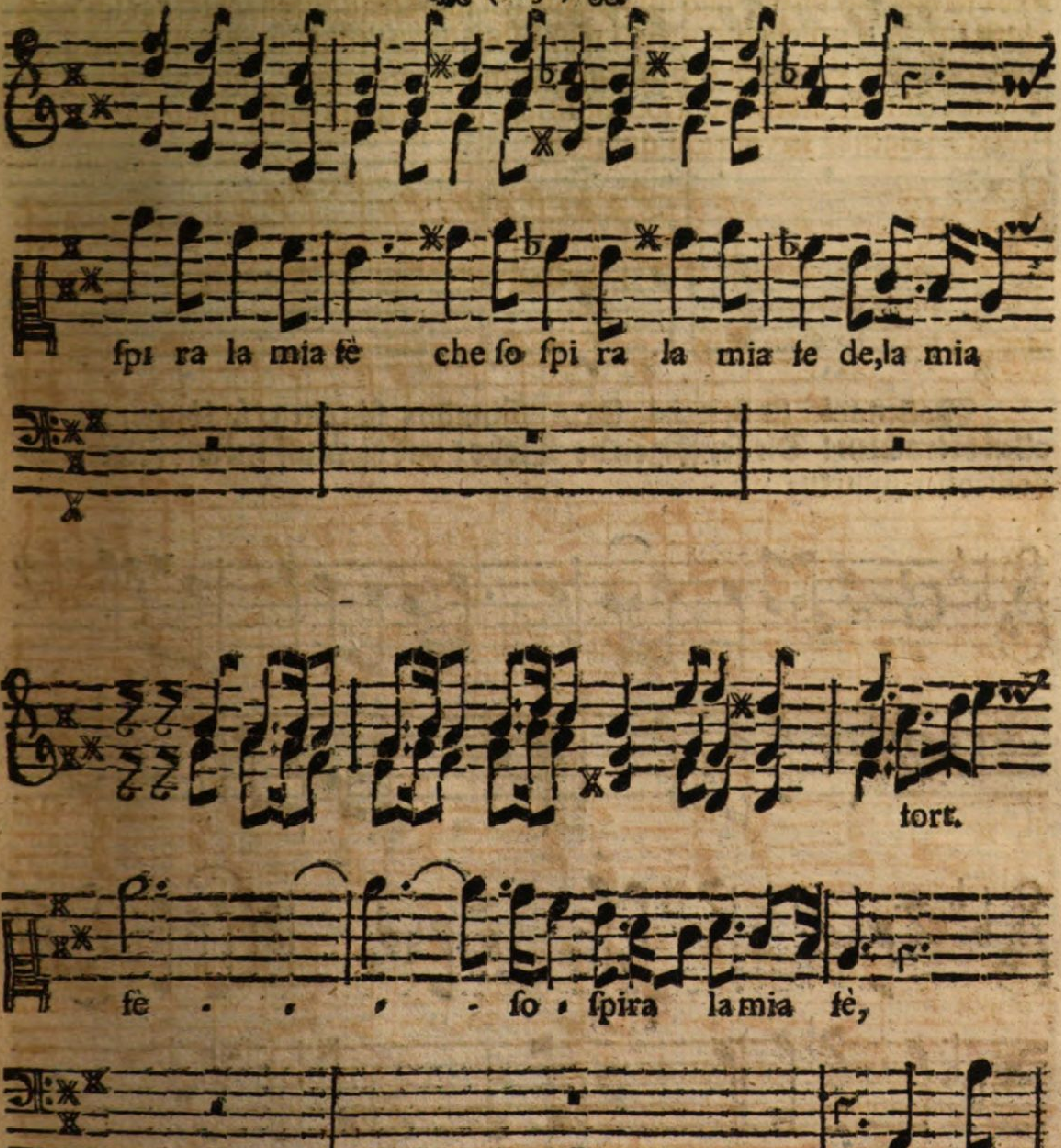
Dieſe an ſich ſelbſt ſchöne Aria giebet unſerer Fantaſie ſo gleich primo intuitu zu 6. 8. und mehr gantz differenten Inventionibus Anlaß / wofern man

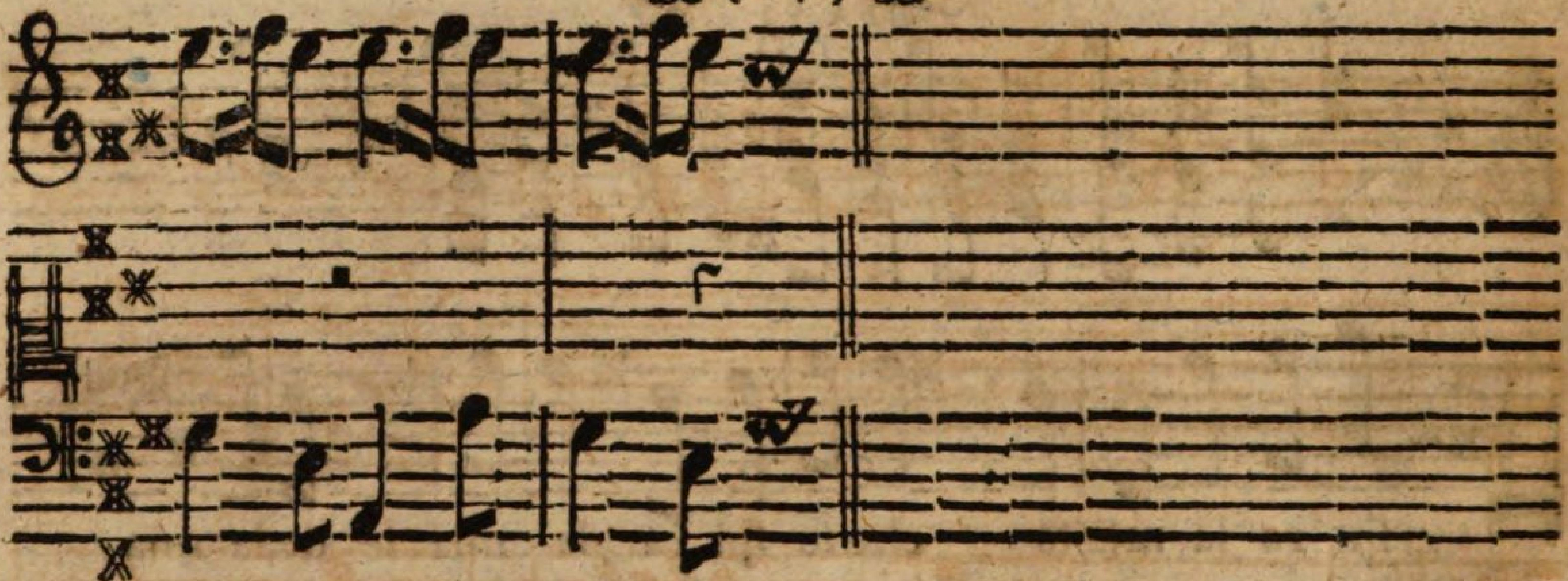
---

accidentaliter eingefallene, dem Gehöre aber jederzeit angenehme Abwechſelung hinweg, welche zwiſchen dem forte des Rittornello, und piano der in uniſono accompagnirten Stimme, zwiſchen dem tutti des Erſtern, und zwiſchen dem wiederhohlten ſolo duetto, oder trio, des andern, dem Ohre jederzeit was neues zu thun gab. In ſumma, die gantze Aria iſt Metamorphoſiret, und muß nothwendig ihren vorigen Effect verliehren. Will manchen dieſe Probe ſchwehr und ungelegen fallen; ſo probire er es auff folgende leichtere Arth: Er laſſe nehmlich eine piece, ein Rittornello, eine Arie &c. mit einer oder 2. Flutes douces, in uniſono oder à 2. ſpielen, (man mag dabey die übrigen Stimmen nach Proportion accompagniren): ſo wird er gleich bemercken, wie wenig Effect dieſe unvollkommene Harmonie in pleno auditorio machet; Er laße hernach eben dieſe Piece mit einen ſaubern piano vieler Seiten-Inſtrumente in uniſono accompagniren, ſo wird ſolches die vorige geringe Flöten Harmonie augenblicklich dergeſtalt releviren, daß es nicht mehr Violinen, ſondern ein gantzer Chor Flöten ſcheinen, und einen gantz andern Effect hervorbringen wird. Man könte hier weitläufftige Exempel geben, (inſonderheit auch was den uniſonum vieler verwechſelten Inſtrumente betrifft): allein es flieſſet ſchon aus obigen, daß überhaupt der Uniſonus, wenn er debito modo & loco recht gebrauchet wird, etwas ſchönes und effectives in ſich habe, wofern man nur keinen abuſum daraus machen, und die gantze Muſic in uniſono produciren will. Ich geſtehe, daß ich öffters meine ſpeculationes phyſicas über dieſe, und viele andere dergleichen ſchlecht ausſehende Experimenta Practica gehabt / welche ſich endlich noch hin und wieder deduciren lieſen, wofern es hujus loci wäre. Dergleichen Dinge aber kommen denen puris putis Theoreticis eben ſo frembde vor, als denen thüringiſchen Bauren die Chineſiſche Sprache. Denn ſie ſeynd meiſtentheils (nicht alle) fein Maſſiv fabriciret, daß, was ſie nicht auff dem Pappiere mit 5. Fingern betaſten und begreiffen können, das erreichen ſie auch nicht mit ihren Verſtande. Bißweilen wollen ſie dergleichen vermeinte Bagatellen imitiren; aber wenn es zur Production kombt, ſo will es nicht klingen, und man weiß nicht, wo es ihm ſitzet. Das heiſt denn nach dem bekandten axiomate: duo cum faciunt idem, non eſt idem.

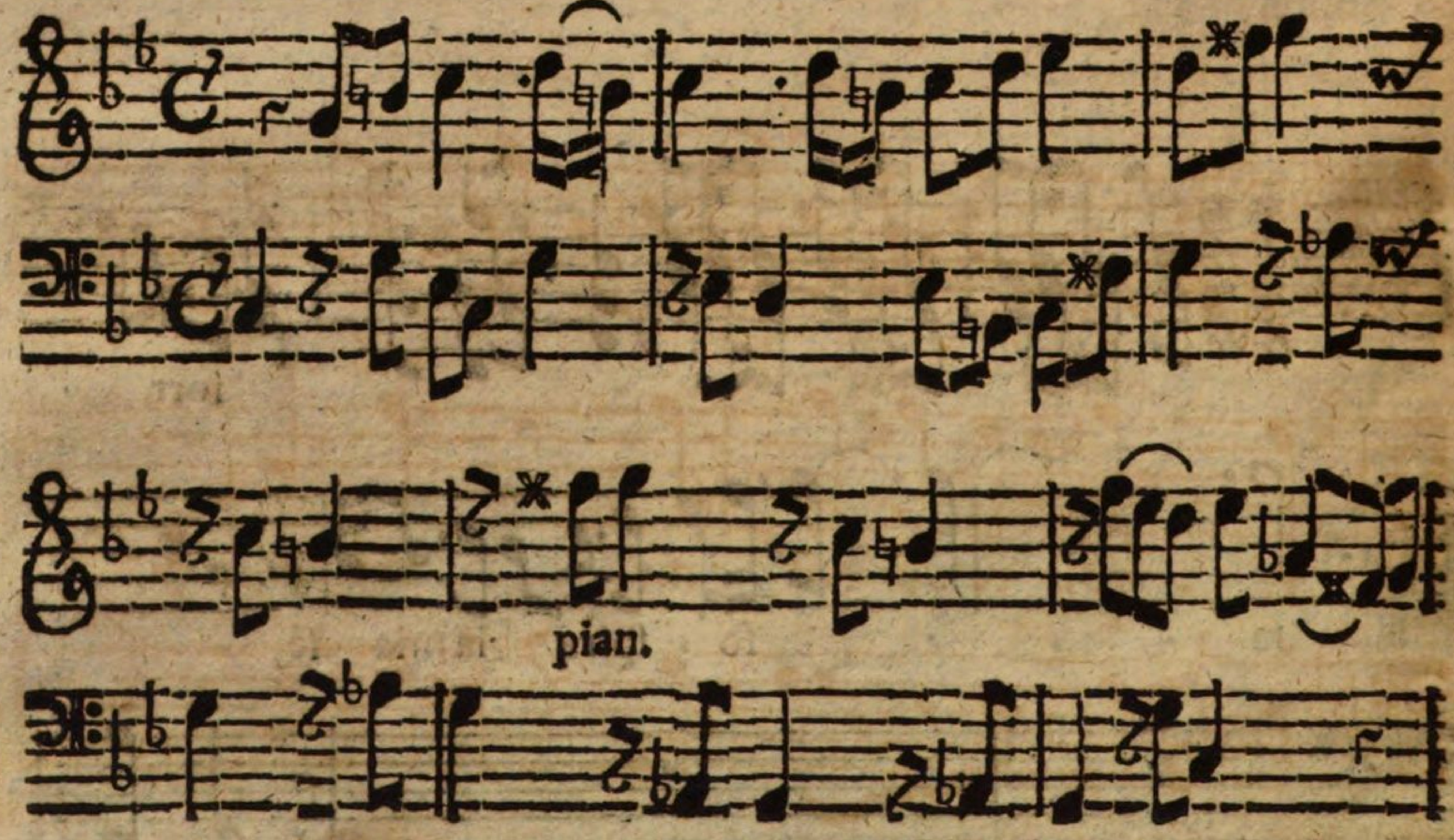
man ſie nur ein wenig nach ihren Worten und Umſtänden / oder ſage ich nach denen Locis Topicis betrachten will Uber haupt könte man erſtlich auff die Tentreſſe des Affectes fallen / und da möchte ſich unter andern in einer Siciliana, (welche Arth der Compoſition gern etwas lanqviſſantes bey ſich führet) folgende Invention angeben:

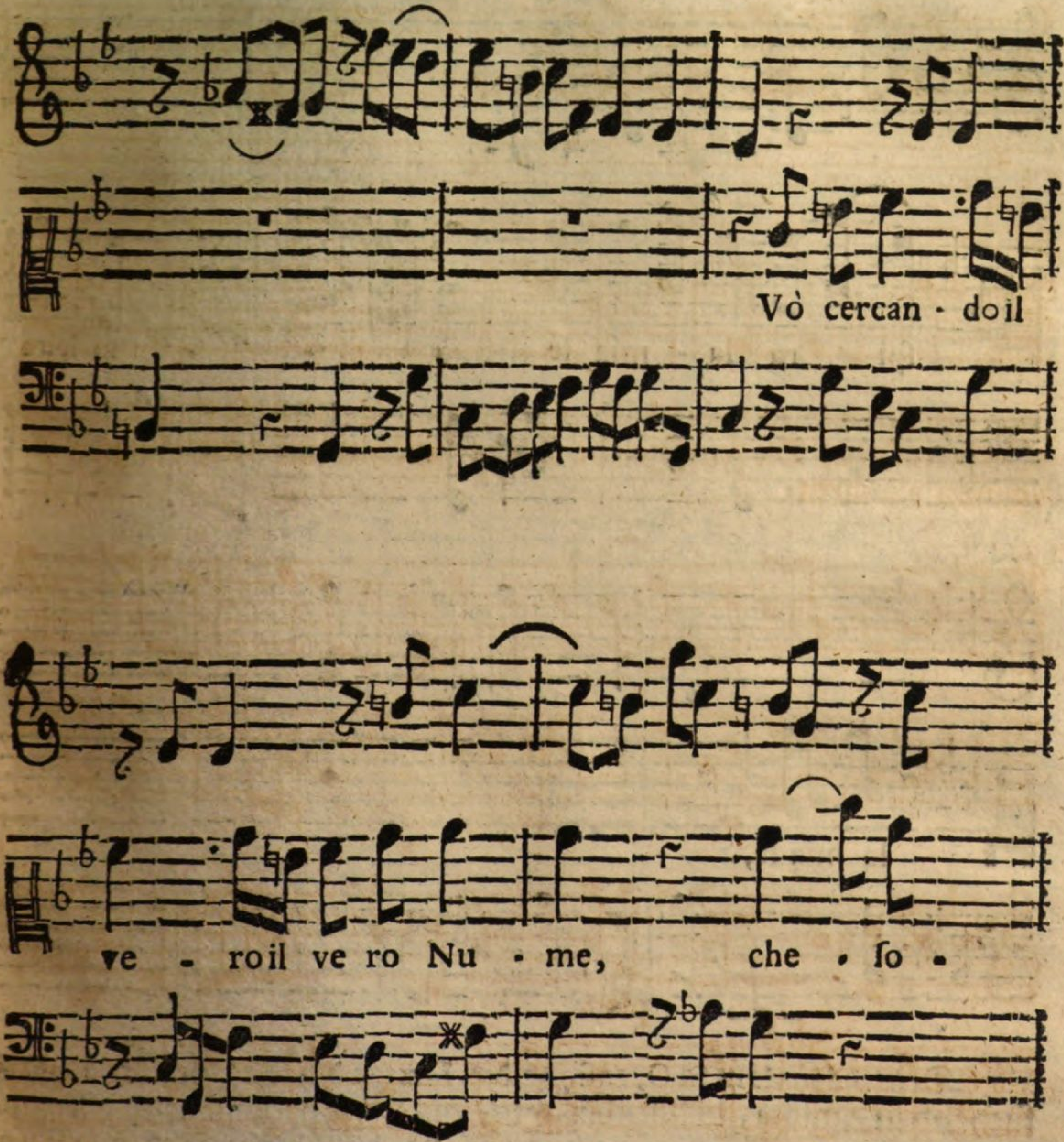


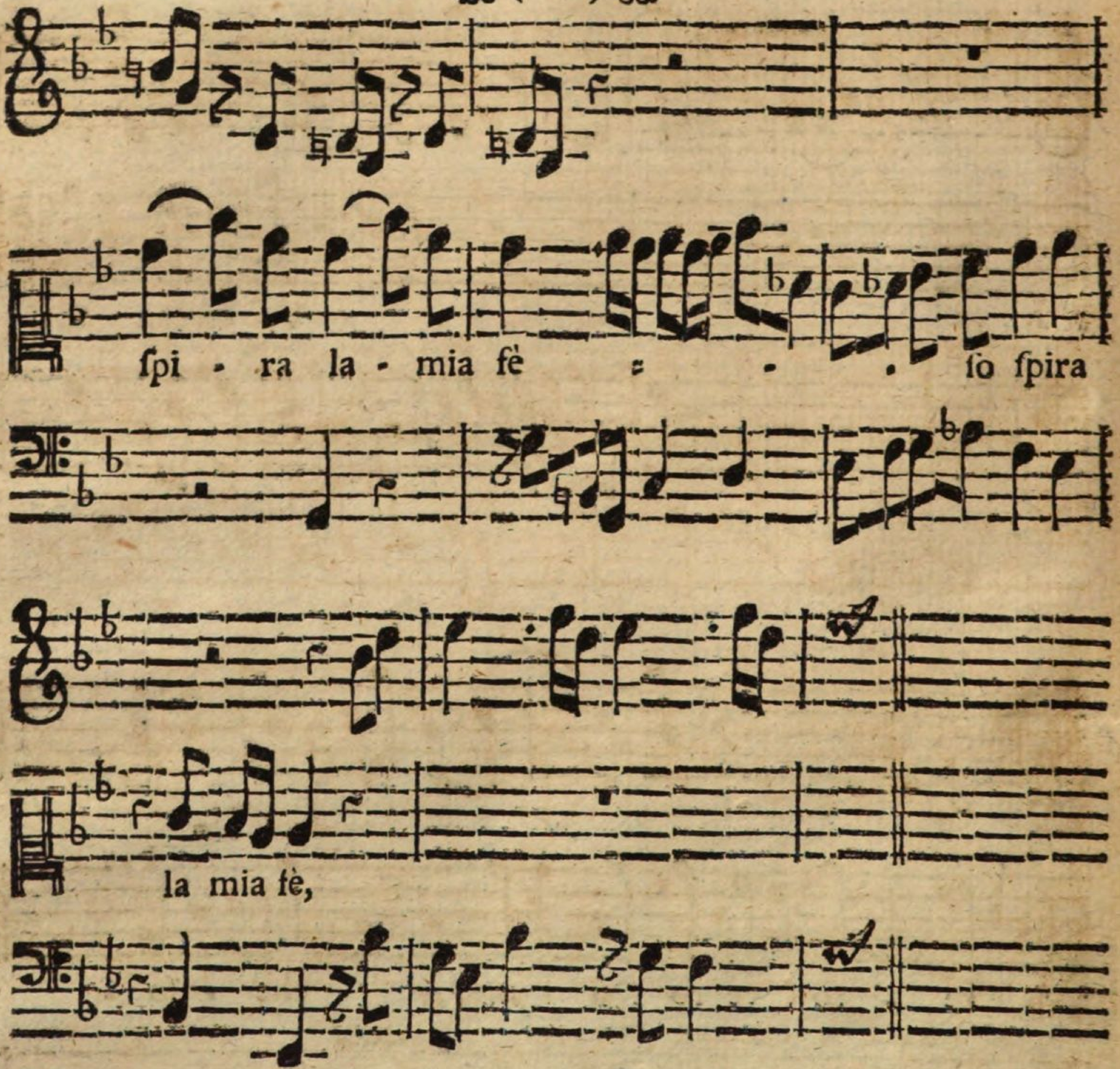

ſpi ra la mia fè che ſo ſpi ra la mia fe de,la mia
tort.
fè . . . . . ſo . ſpira lamia fè,



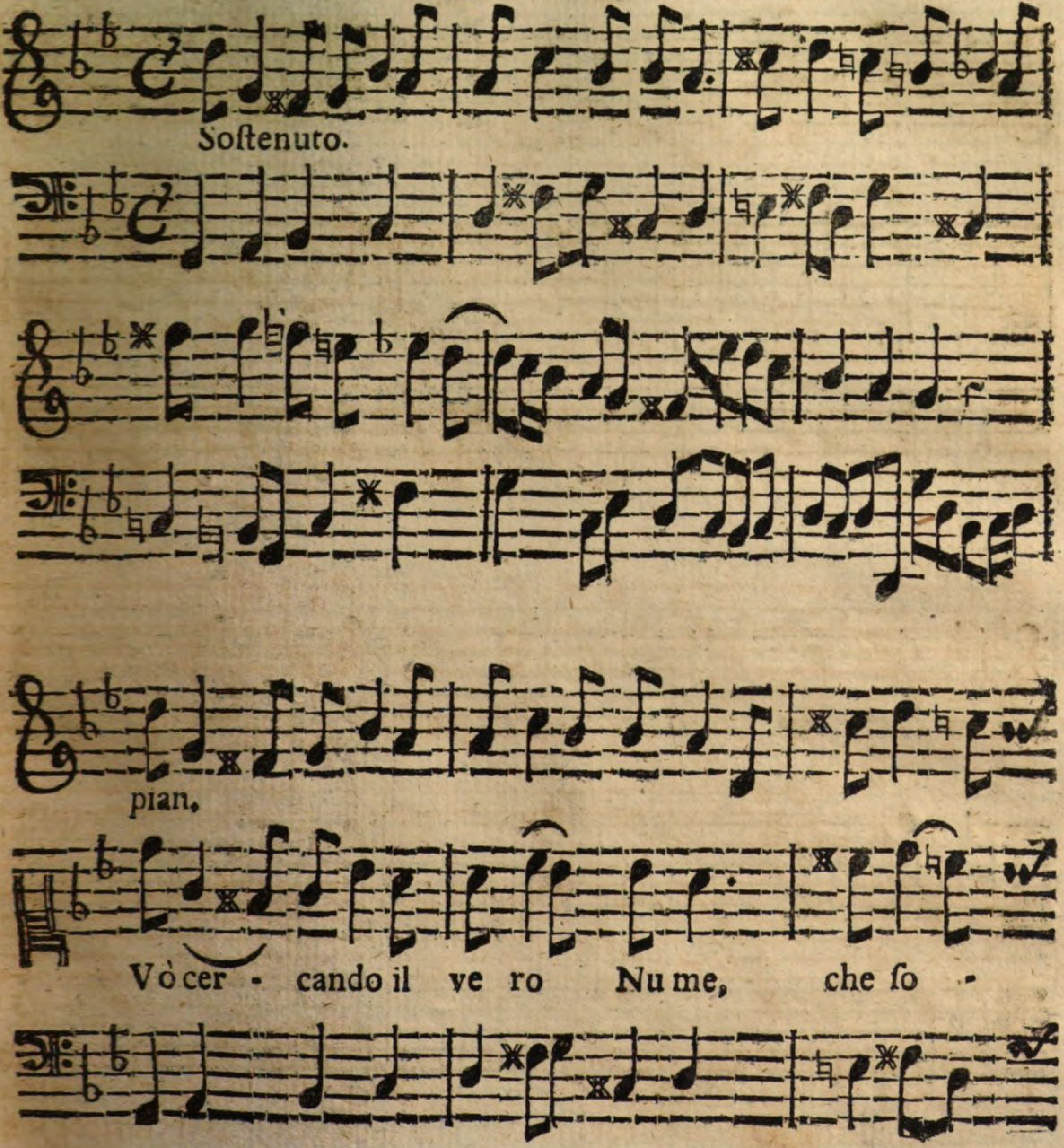
Wollen wir zu Special-Expreſſionibus ſchreiten/ſo könten wir vor allen betrachten: Die ſeufftzende Liebe; und hierauff möchte folgende Invention alludiren:

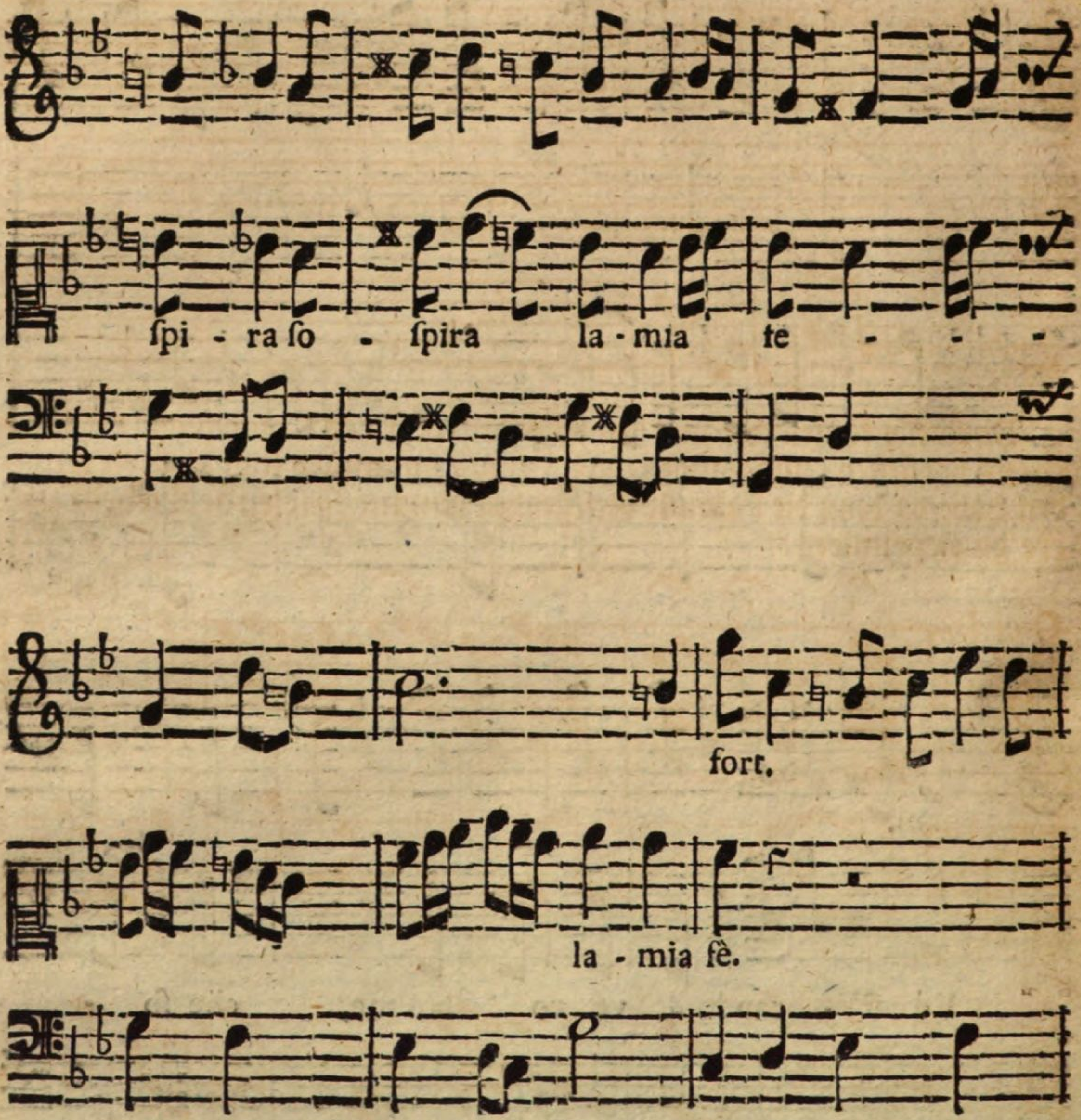


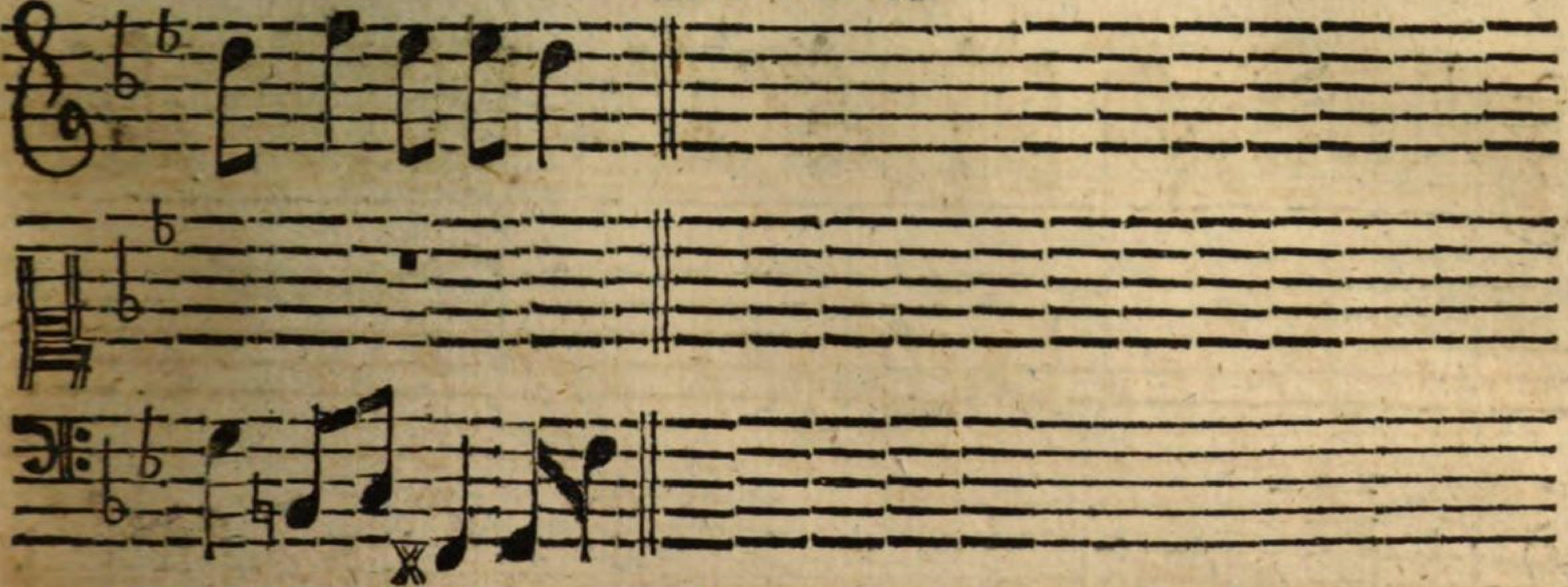

Vò cercan - do il
ve - ro il ve ro Nu - me, che - ſo -



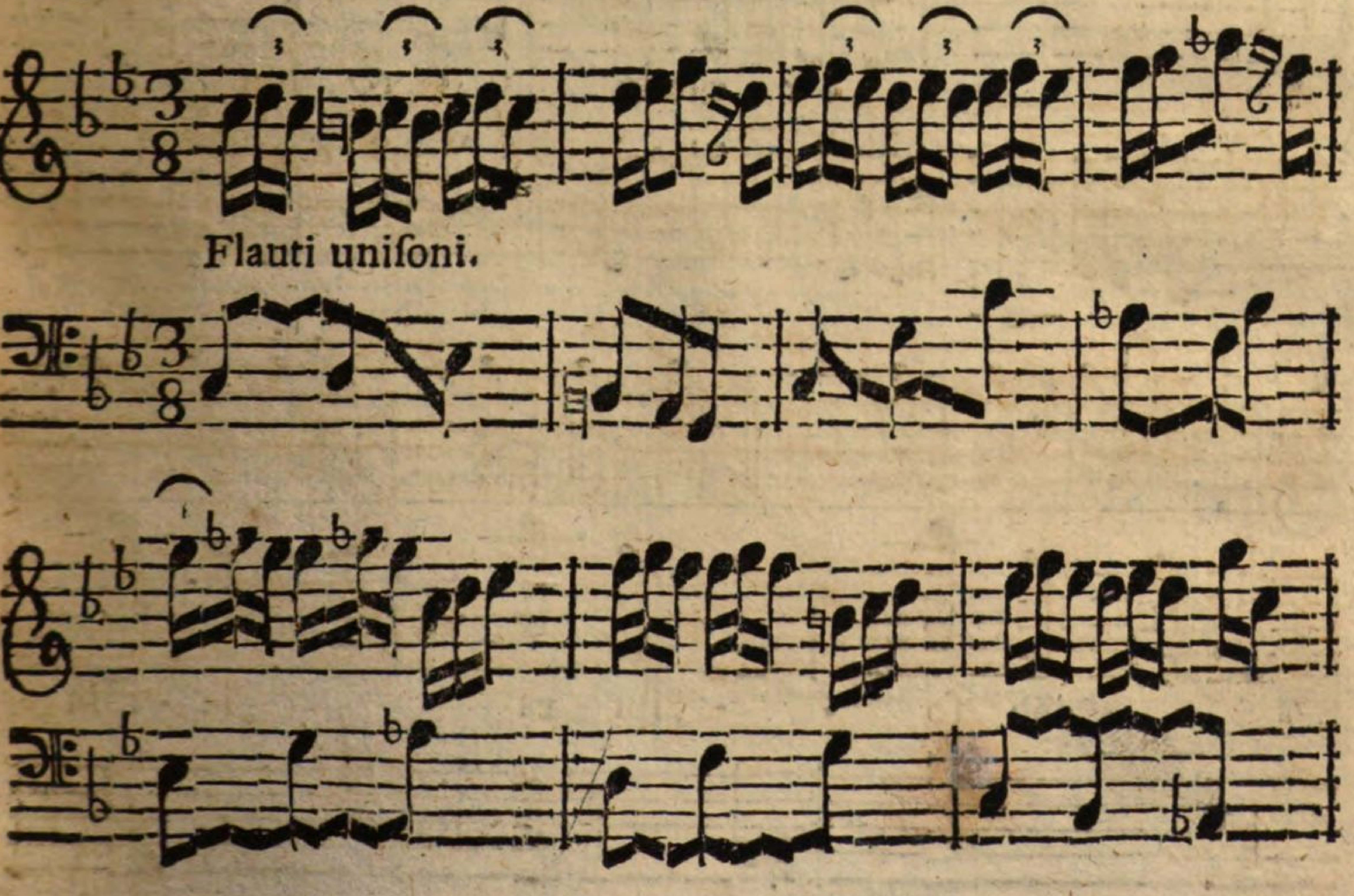
Drittens könte man Occaſione des Textes, den ſeine Geliebte ängſtlich ſuchenden Aminta, in einen bizarren / mit ſyncopationibus und ſemitoniis angefülleten Themate vorzuſtellen ſich bemühen. Hier würde ſich doppelte Gelegenheit zur expreſſion zeigen / und möchte folgendes zum Exempel dienen:

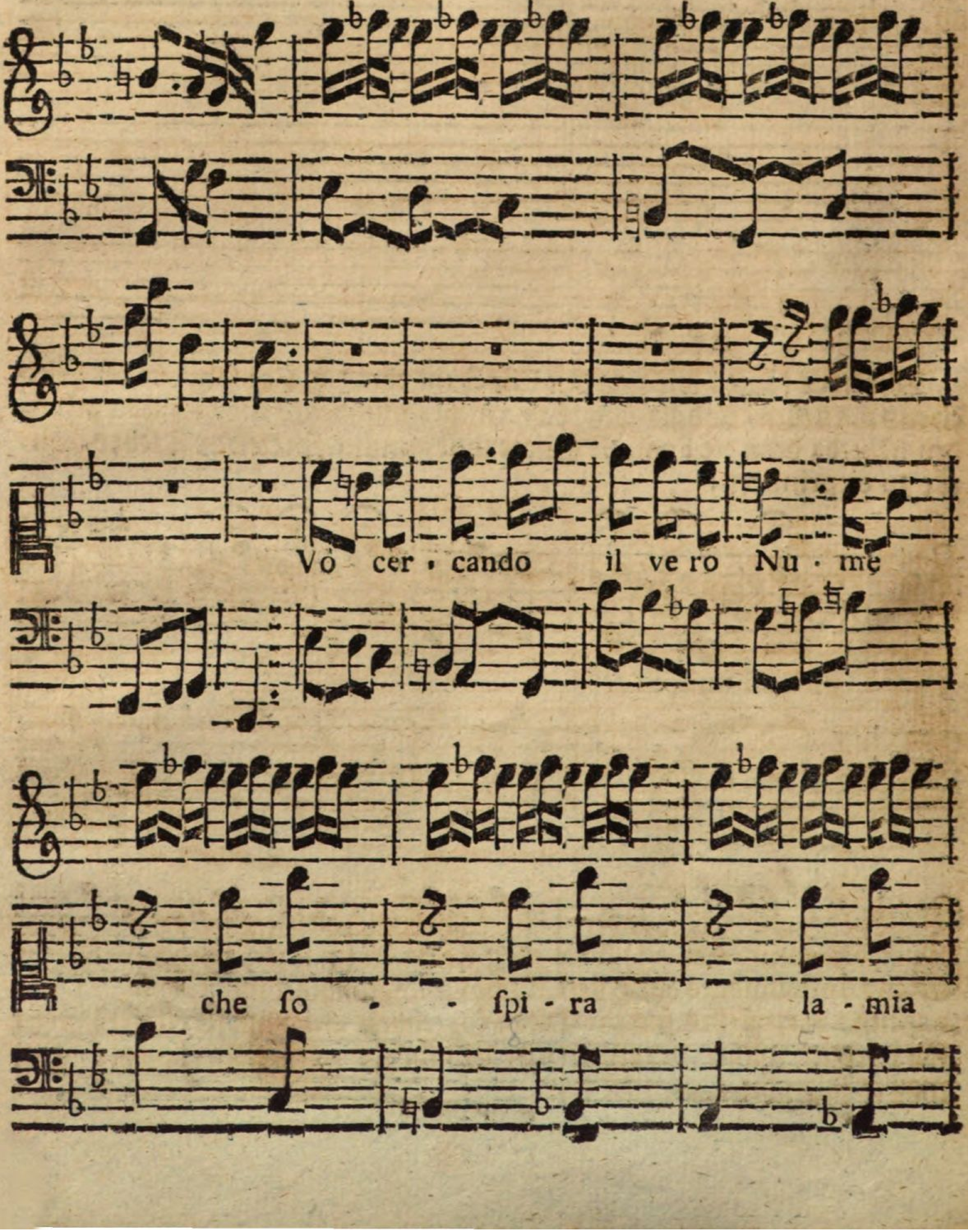

Soſtenuto.
pian.
Vò cer - cando il ve ro Nu me, che ſo -

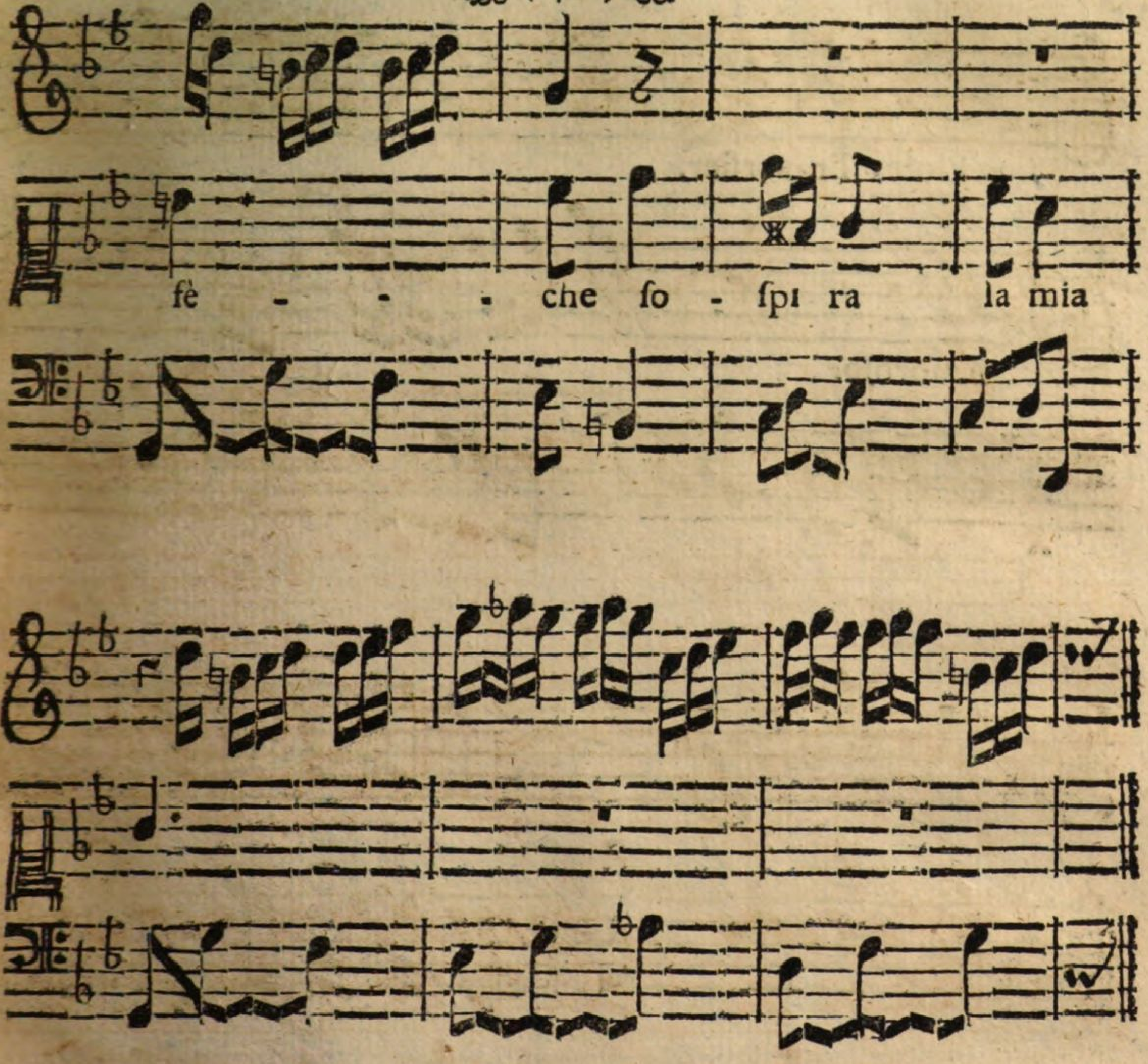

ſpi - ra ſo - ſpira la - mia te - - -
fort.
la - mia fè.



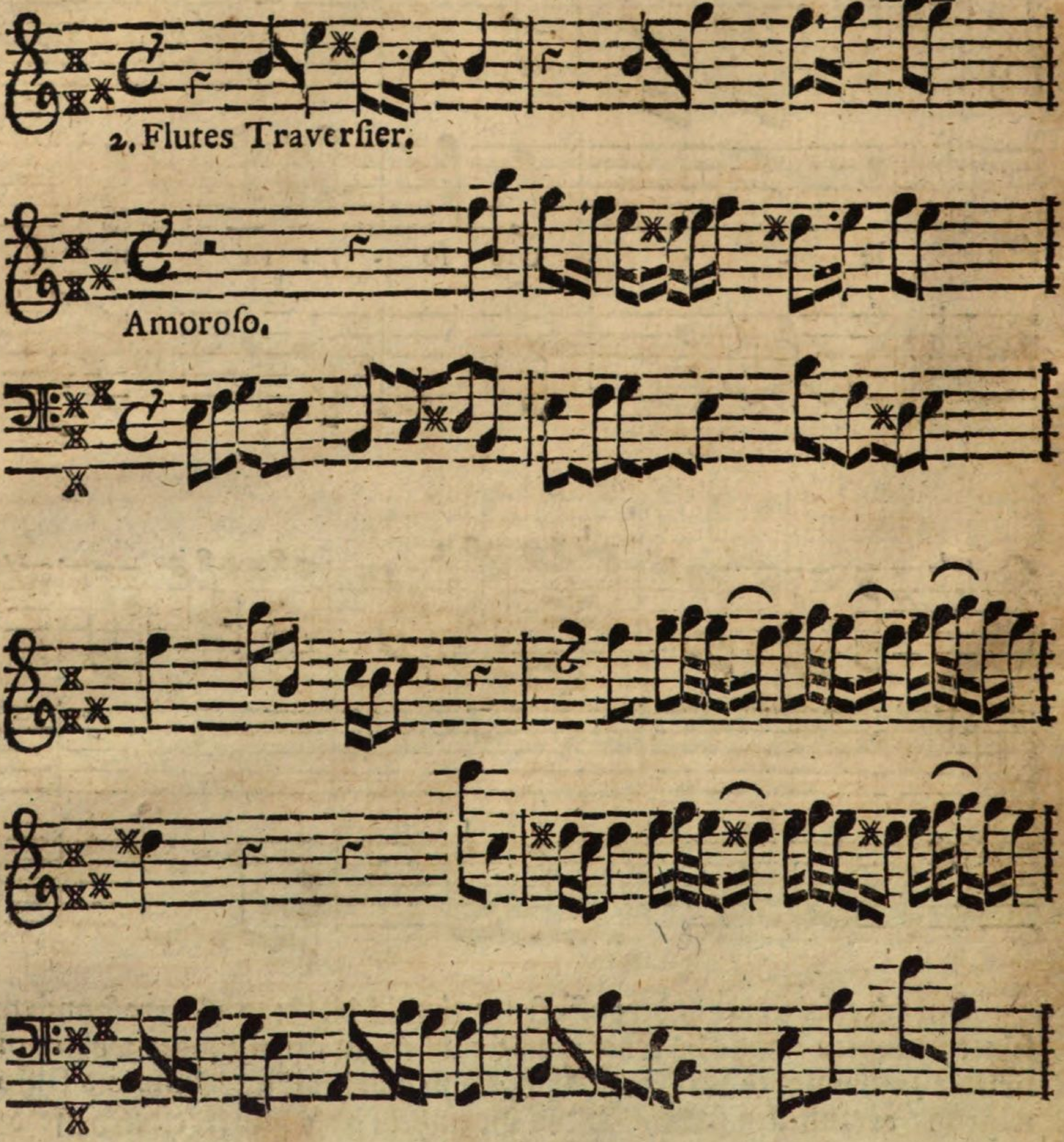
Vierdtens könten wir uns den Effectum oder das Conſeqvens des Suchens vorſtellen / und glauben / daß Aminta nunmehro ſeine Geliebte gefunden habe/da denn die Fantaſie Gelegenheit nimmet/ ſpielende Liebes-Blicke zu exprimiren:

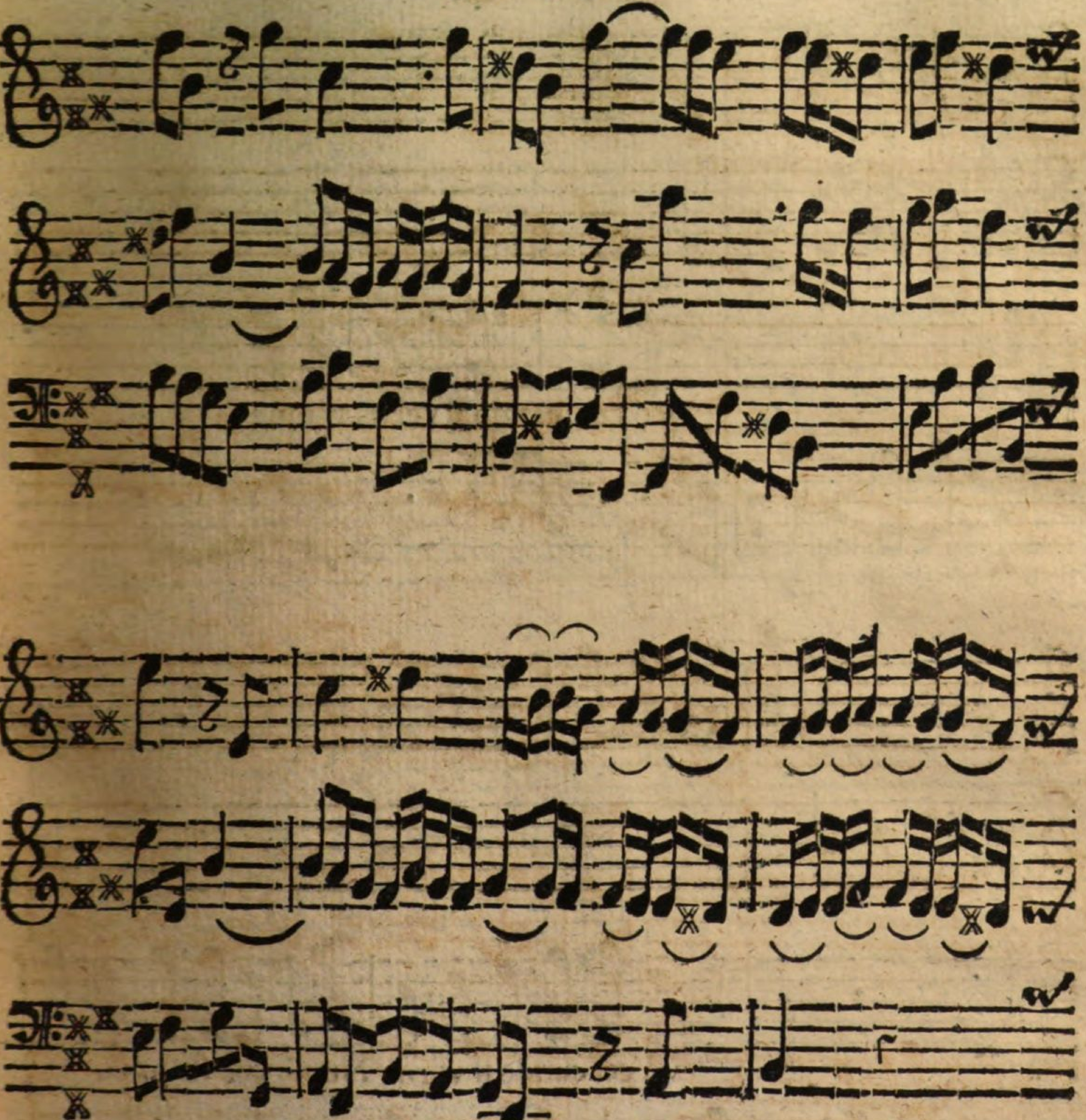


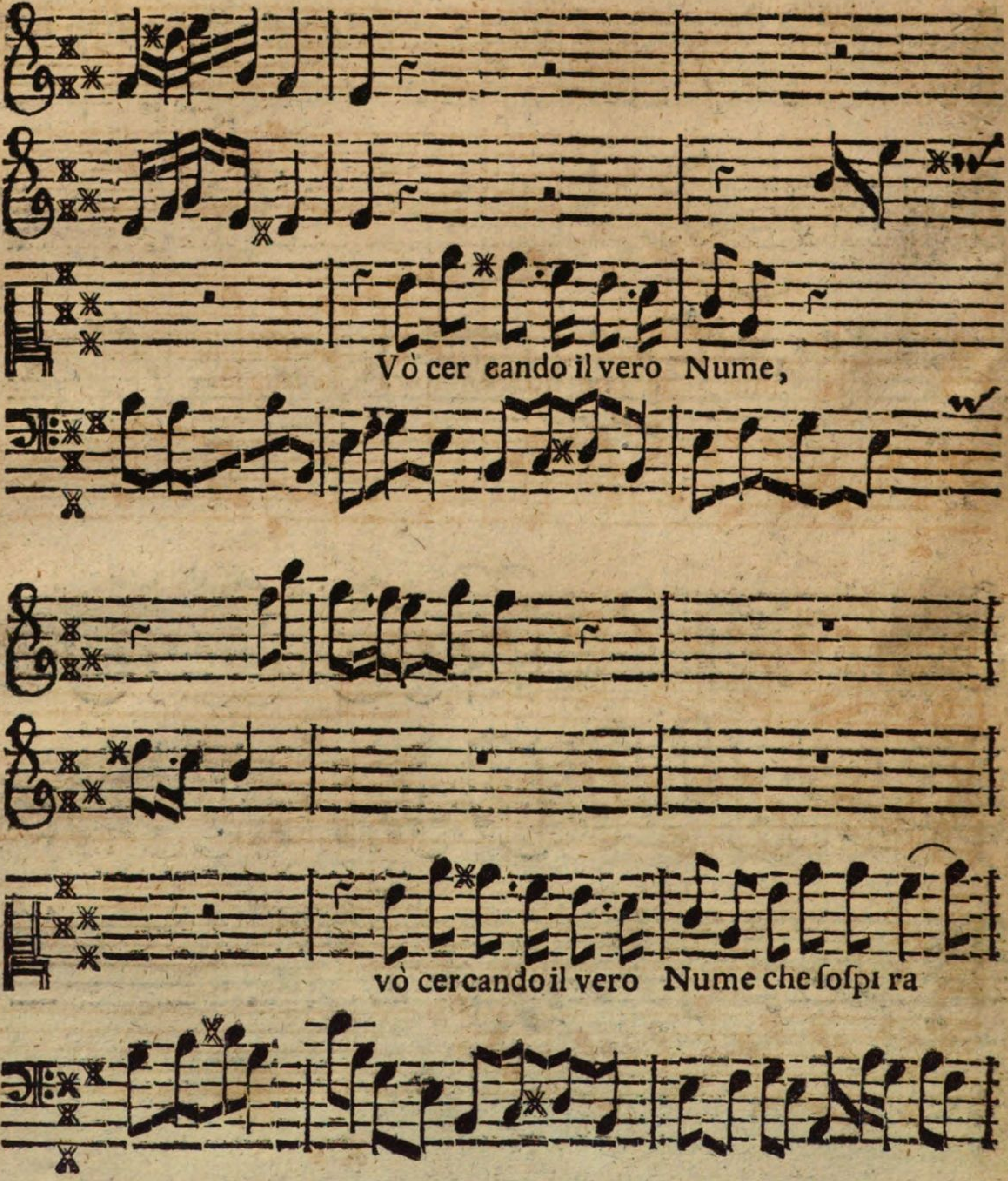

Vò cer - cando il ve ro Nu - me
che ſo - - ſpi - ra la - mia

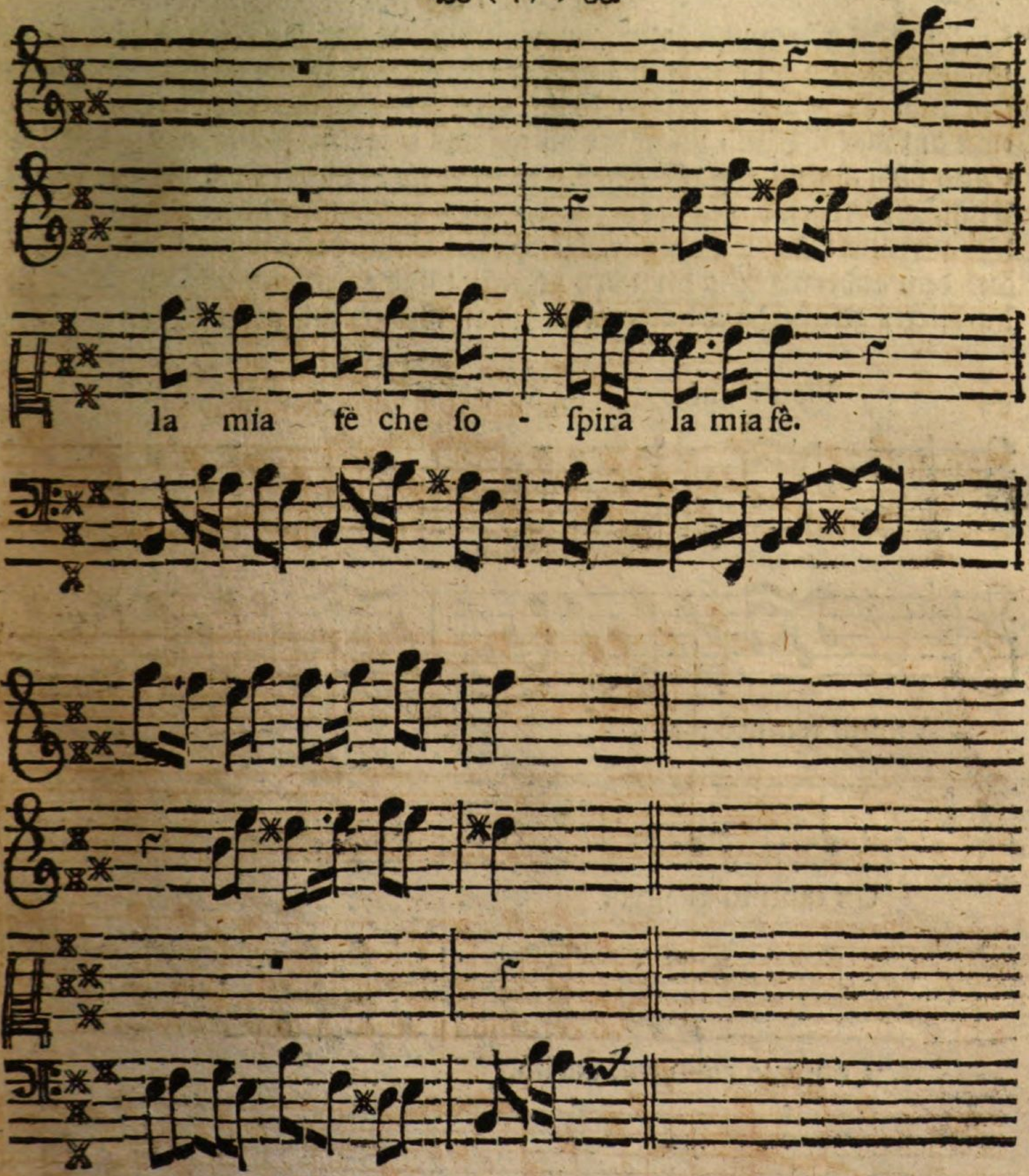


Endlich erfolget der andere effectus, nehmlich die Gegen-Correſpondenz ſeiner Geliebten / und alſo könte man z. e. in einem duett zweyer wohl choiſirten / Inſtrumente durch ſtete Abwechſelung angenehmer Con- und Diſſonantien / vorzuſtellen ſuchen: Die in Gegenliebe gleichſam ſtreitende jedoch ſich jederzeit wieder vereinigende Gemüther zweyer Verliebten. Hier mag es folgendes Exempel ſeyn.

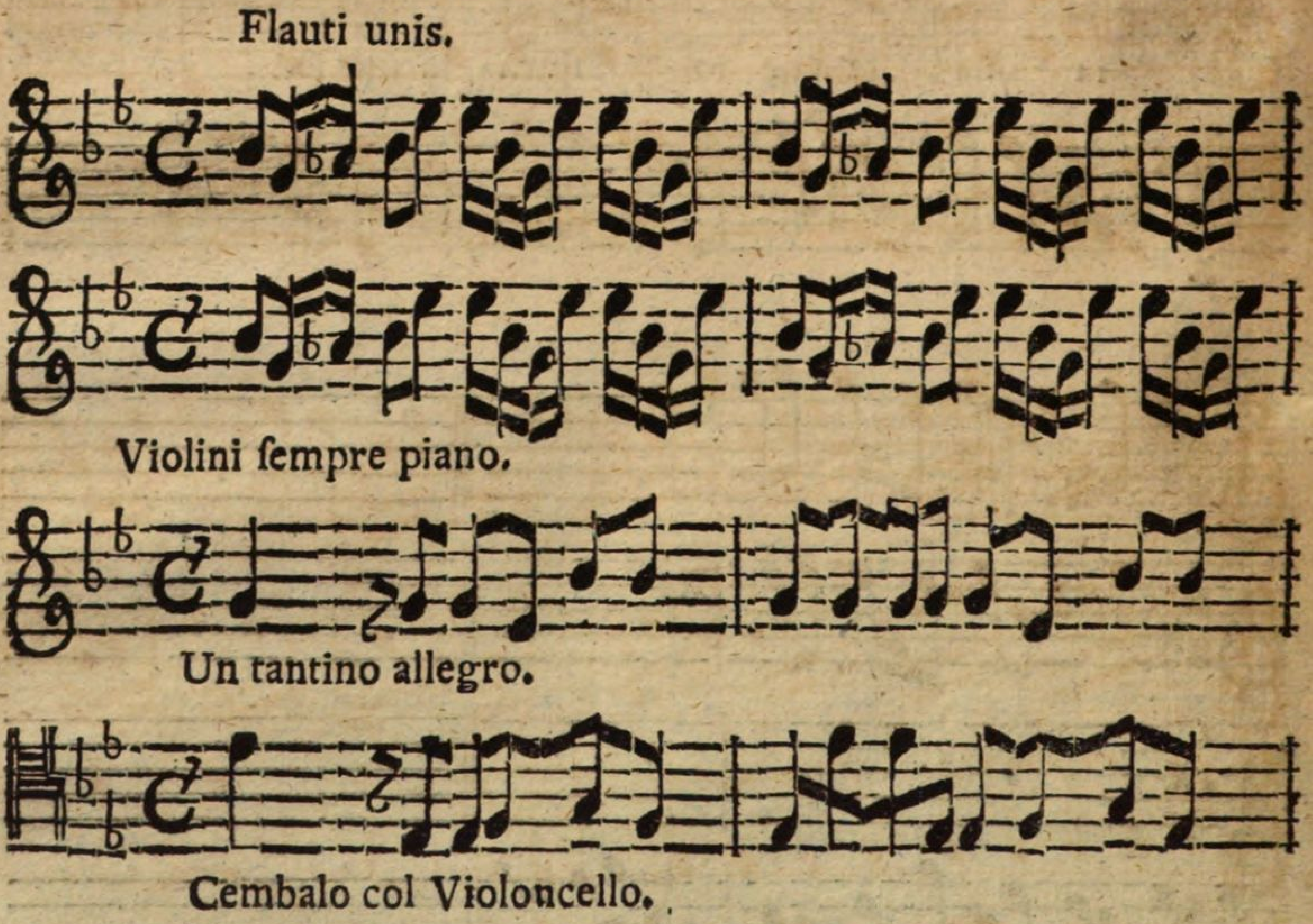

2, Flutes Traverſier.
Amoroſo.

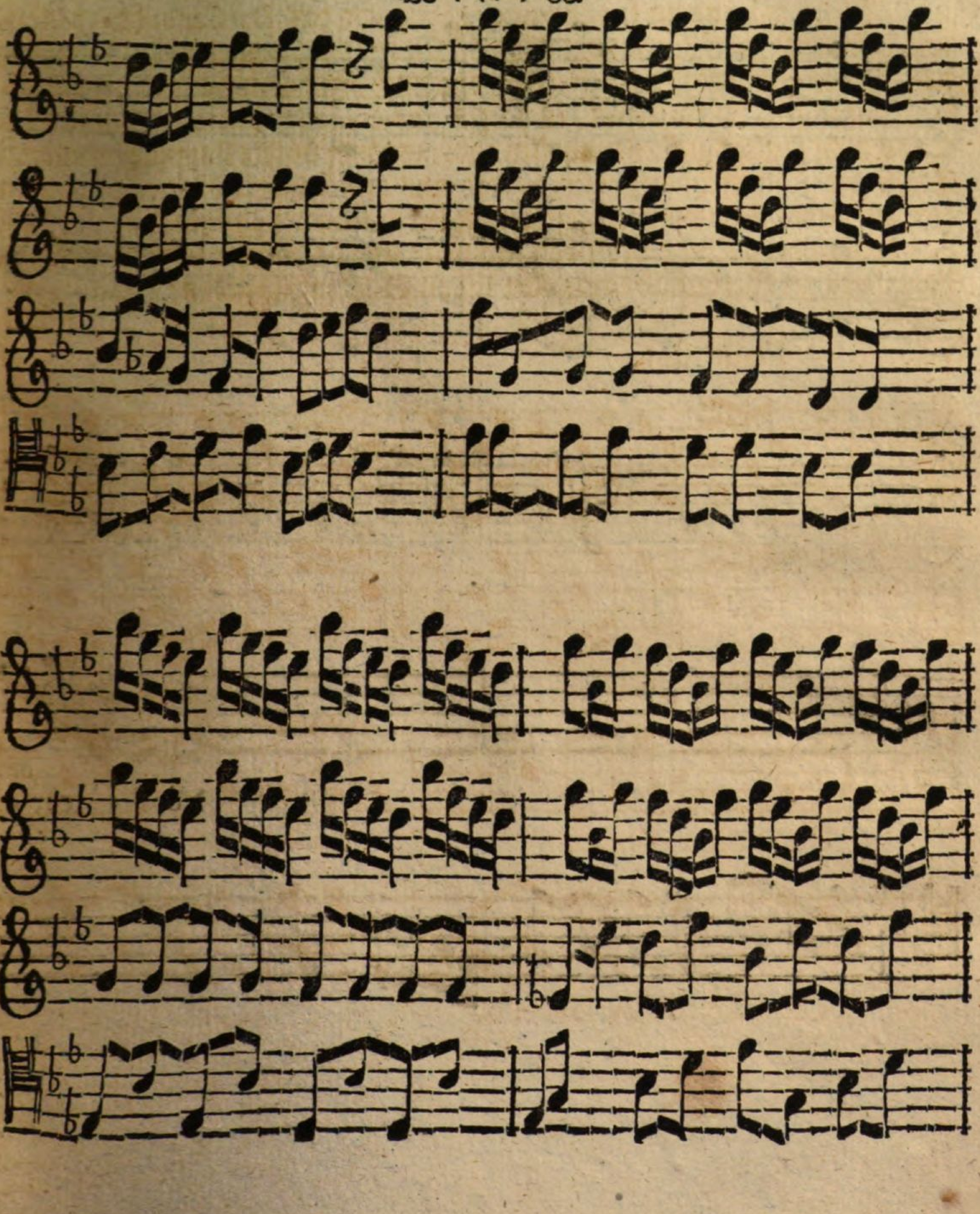


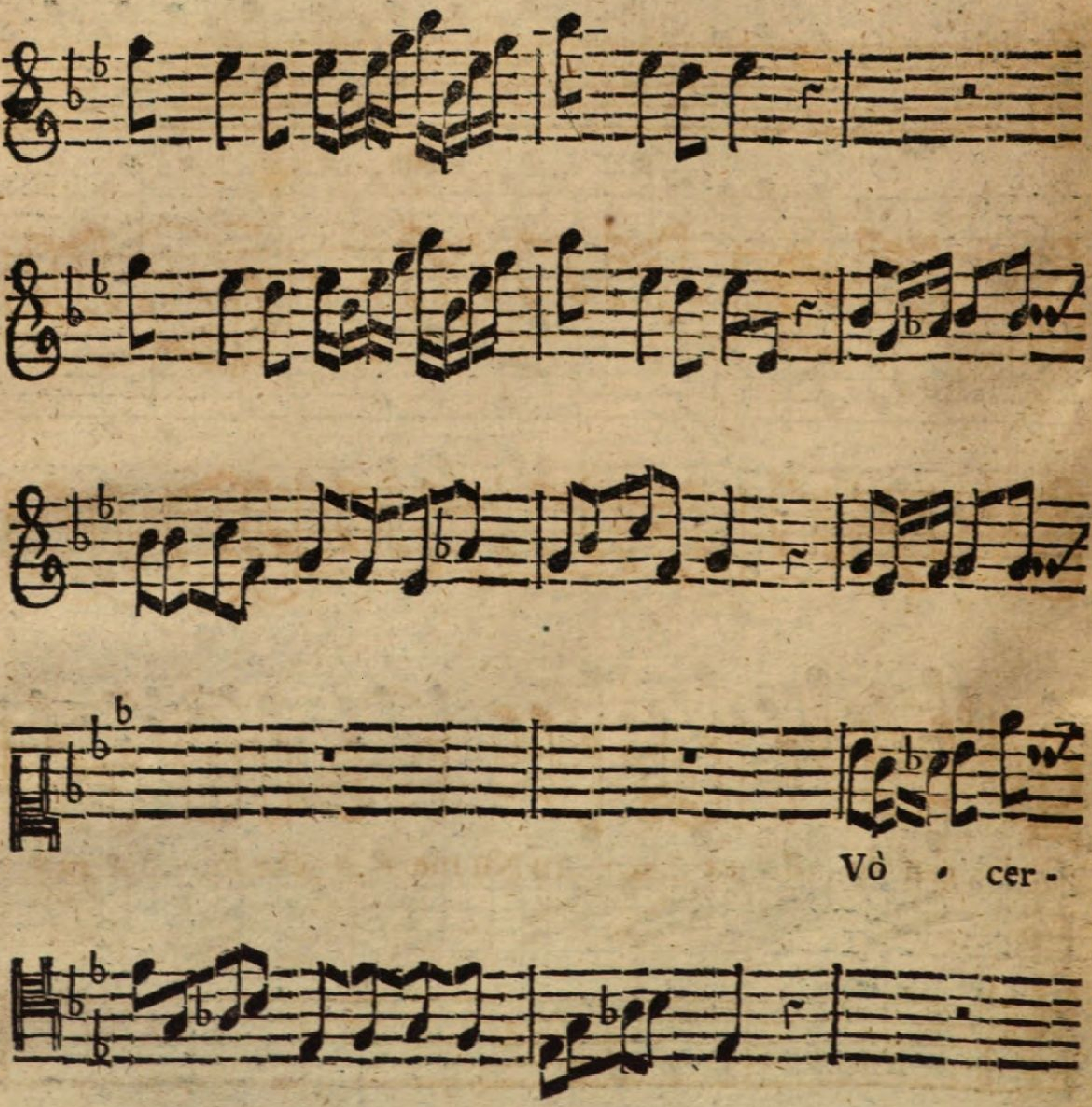

Vò cer cando il vero Nume,
vò cercando il vero Nume che ſoſpi ra

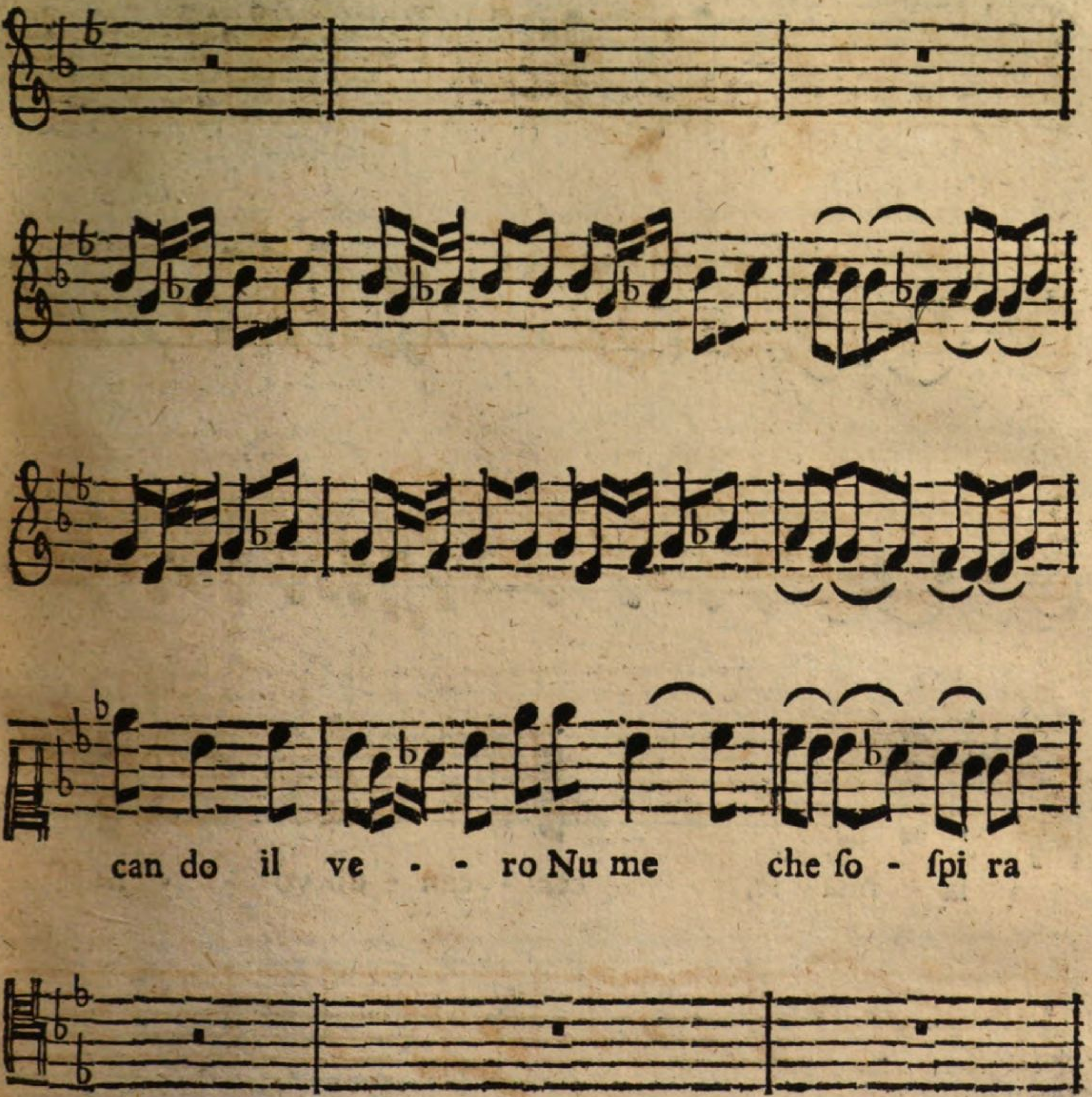

la mia fè che ſo - ſpira la mia fê.

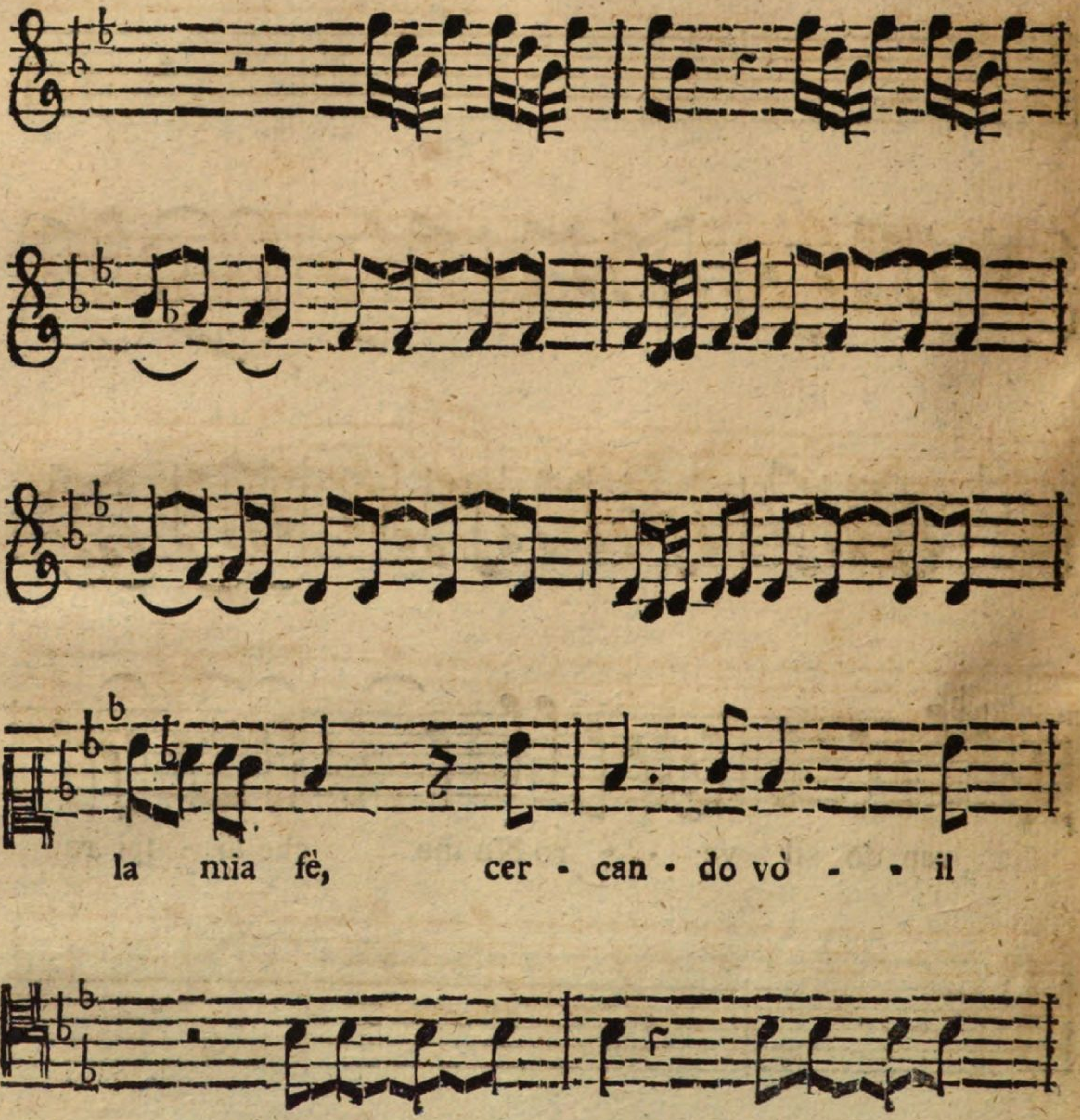
Dieſes wären nun Inventiones genug vor das Da Capo dieſer Aria, und alſo könte man den andern Theil derſelben / occaſione der folgenden ſchönen Worte gar wohl / wie öffters gebräuchlich / mit einer gantz neuen Invention anfangen. Allein geſetzt / es hätten uns obige Inventiones bey dem Da Capo nicht ſo gleich zuflieſſen wollen; oder es fände unſere Fantaſie im andern Theile der Aria mehr expreſſive, und uns anſtändigere Ideen, ſo kan man hier auf gleiche Art/wie oben gezeiget/die Invention der gantzen Aria gar wohl aus dem andern Theile derſelben nehmen; und da möchte uns ſonderlich die Farfaletta zu allerhand badinanten Ideen Gelegenheit geben / z. e.

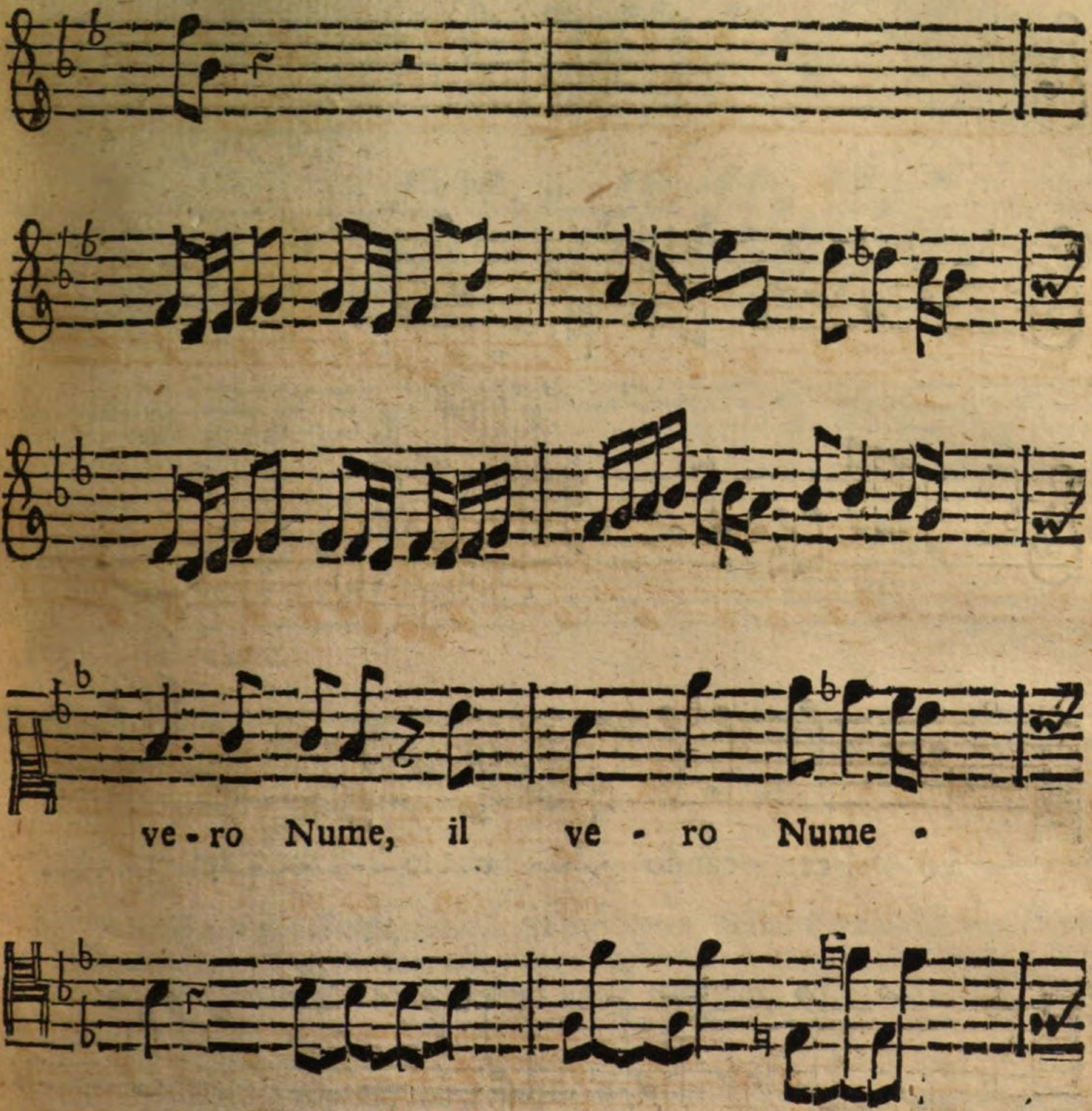


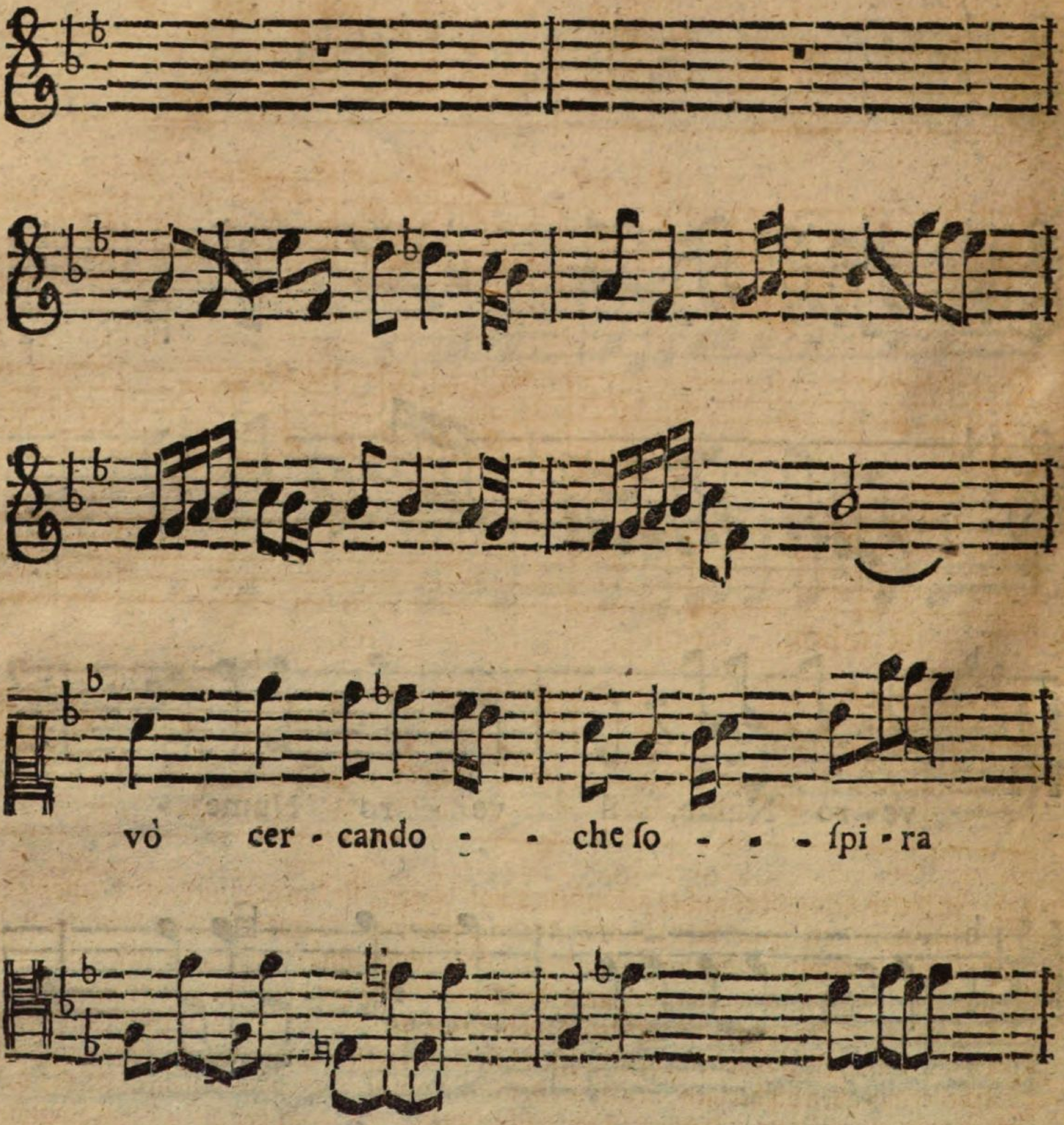


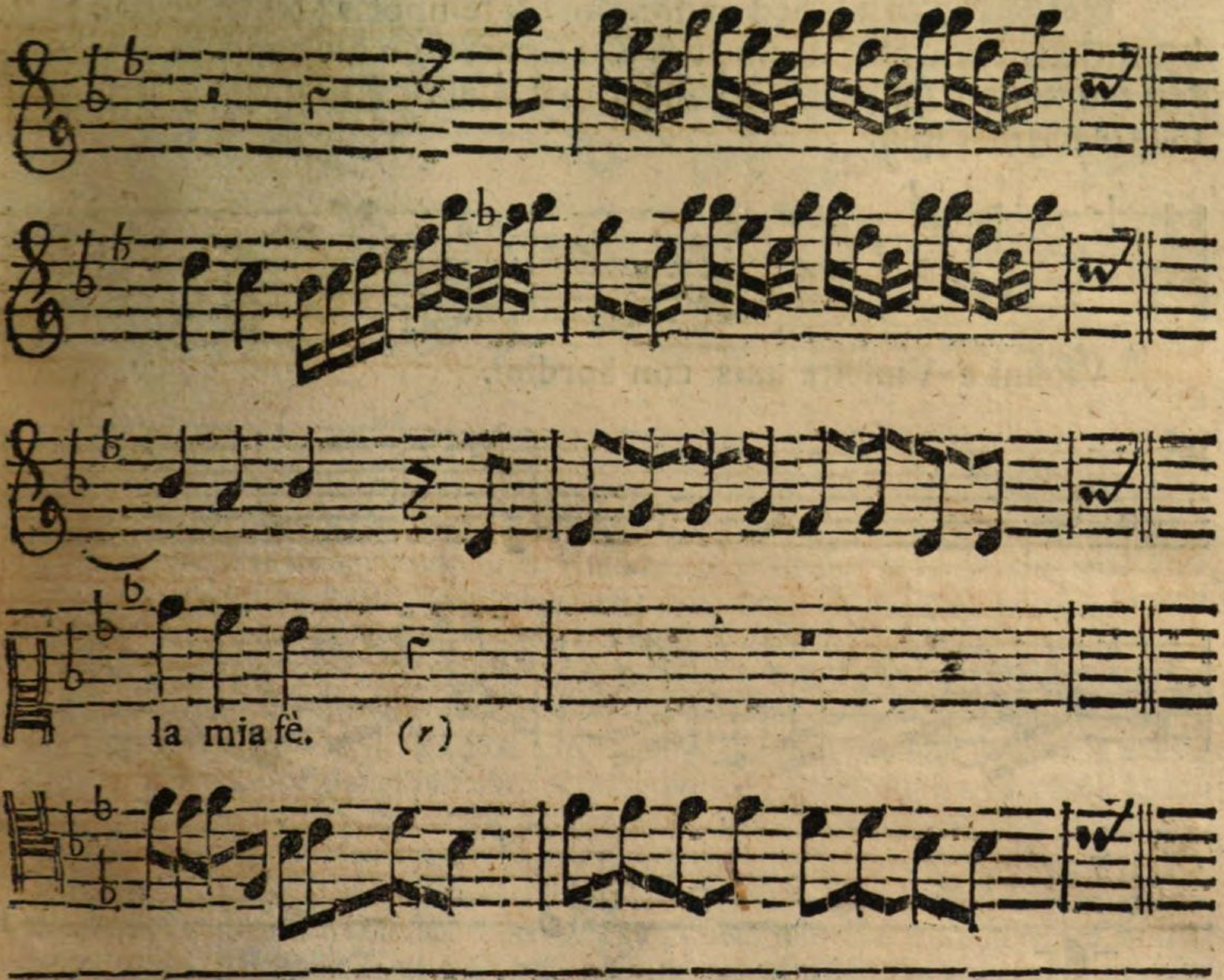

Vò . cer-


can do il ve - - ro Nu me che ſo - ſpi ra


la mia fè, cer - can - do vò - - il

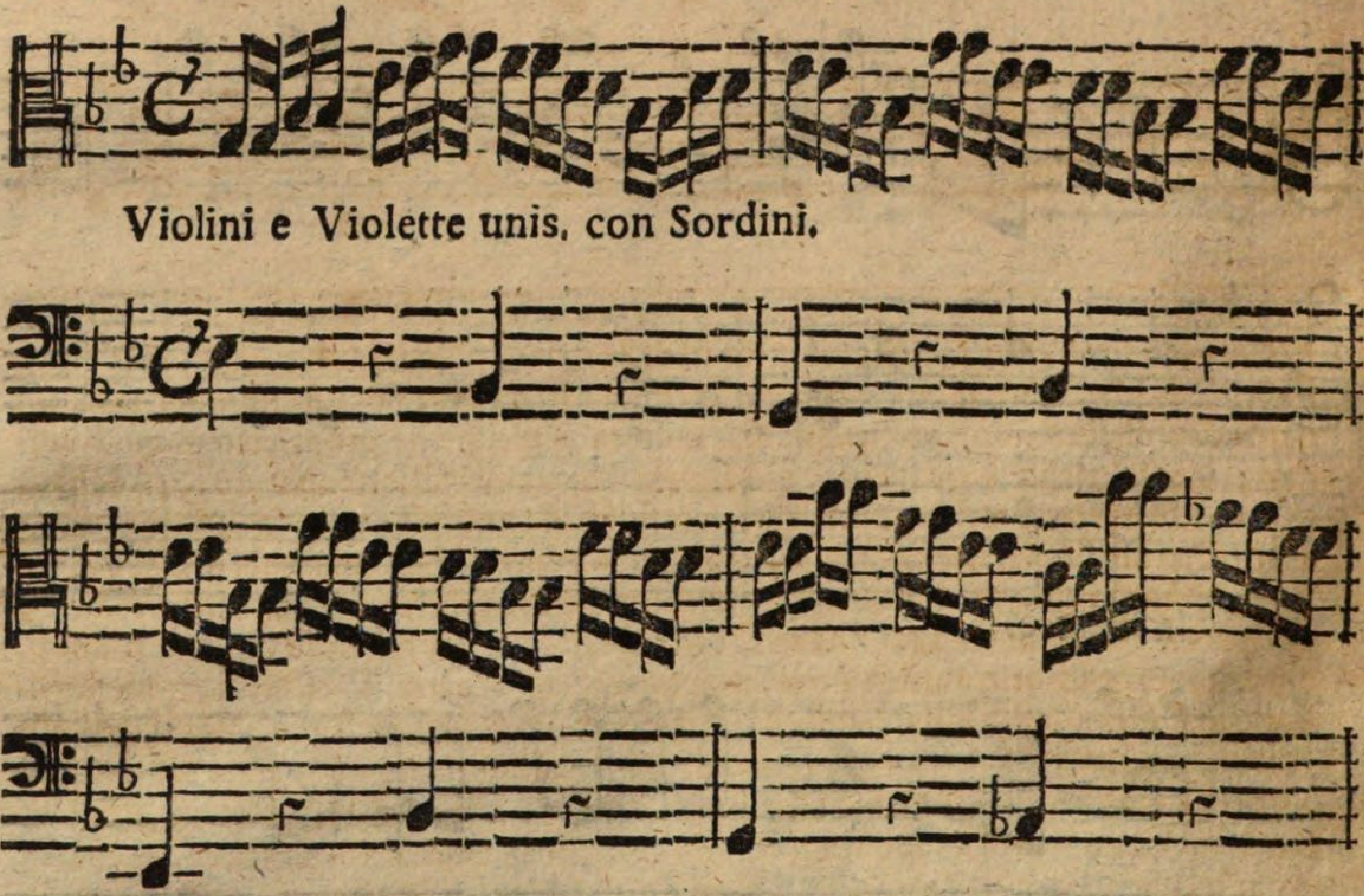

ve - ro Nume, il ve - ro Nume -


vò cer - cando - - che ſo - - - ſpi - ra



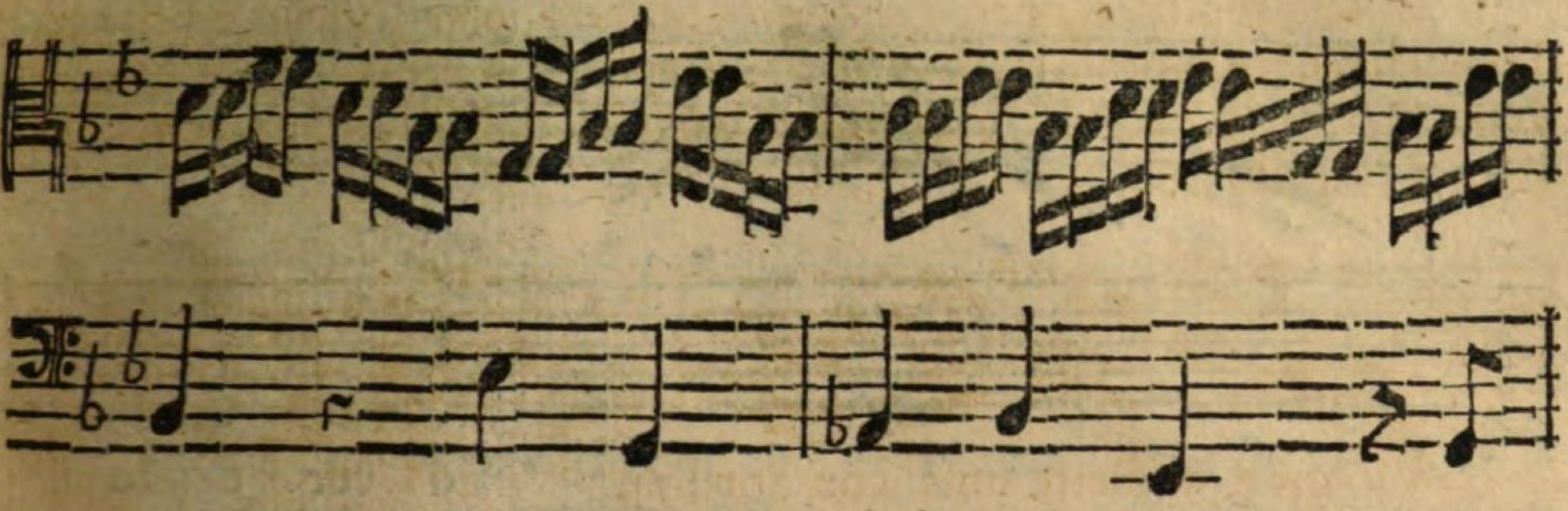
(r) In dieſer Aria gibt es nichts gekünſteltes von Noten, ſie kan aber vielleicht bey völliger Elaboration, an Gout, Brillant und Accompagnement ſo ausgekünſtelt werden, daß ſie in publico nothwendig vollkommenen Effect thun muß. Ubrigens gehet ſie zwar aus dem Dis, die Invention aber muß deswegen nichts pathetiſches, ernſthafftes oder klagendes in ſich haben, und werden ſo wohl Brillante Concerte, als in gewiſſen Fällen die allermunterſten Arien mit dem gröſten Effect, in dieſen ſchönen Tone geſetzet. Indeß erhellet aus allen bißherigen, occaſione der Loc. top. gegebenen Exempeln deutlich, daß man einerley Worte und Affect in unterſchiedenen, und nach der alten Lehre einander gantz contrairen Tonen gar wohl exprimiren kan: dahero lauter Tand iſt, was von denen alten de proprietatibus modorum geſchrieben und nachgeſchrieben worden, als ob ein

Endlich könten wir noch ratione loci & temporis: den im Schatten herum irrenden Aminta betrachten. Die Expreſſion der dunckeln Schatten kan unſerer Fantaſie zu mancherley Einfällen Gelegenheit geben. Hier mag es folgende ſeyn.

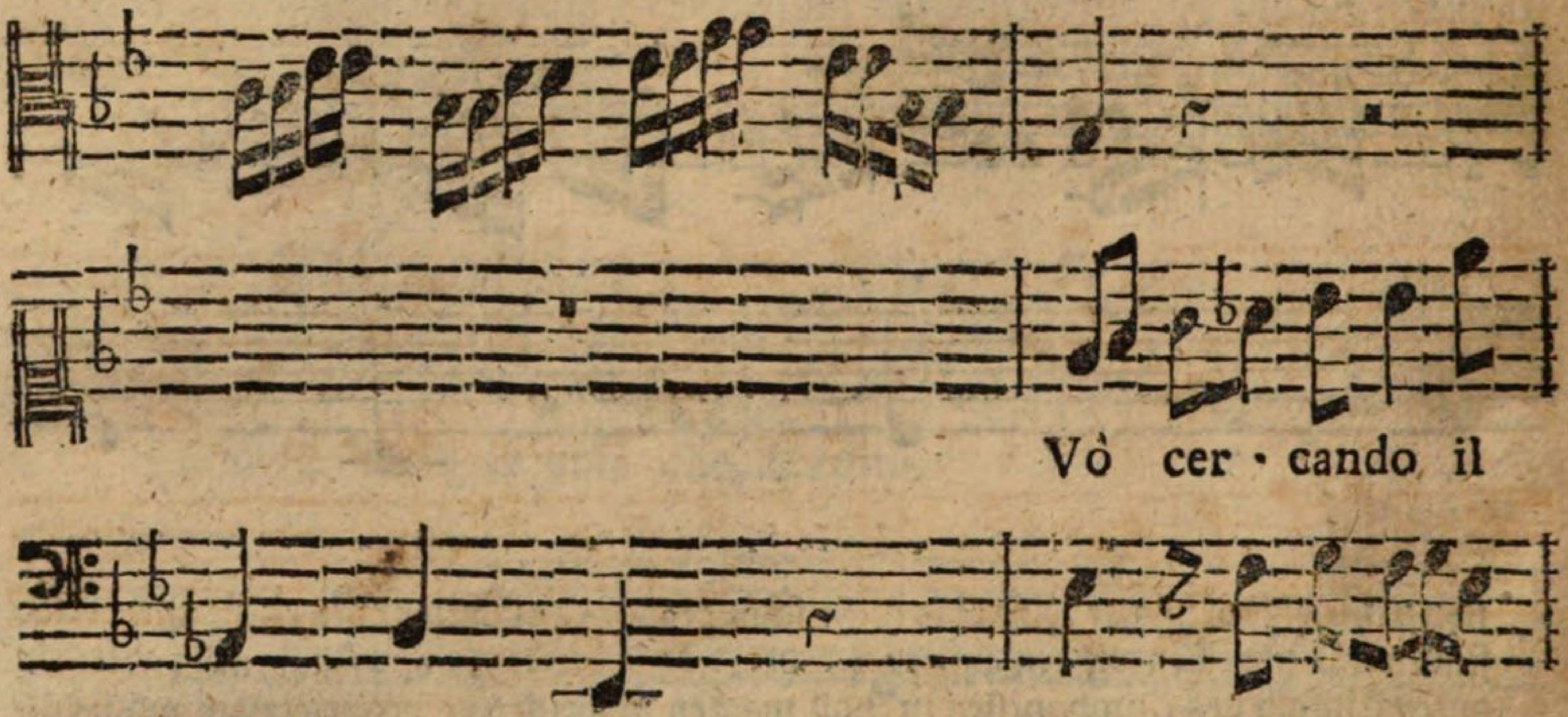


Modus luſtig, der andere traurig, der 3te devot, heroiſch, kriegeriſch ꝛc. ſeyn ſolle. Ja, wenn auch dieſe proprietates Imaginariæ an ſich ſelbſt ihre Richtigkeit hätten, ſo würden doch ſelbige bey dem geringſten Unterſcheid der gebräuchlichen Temperaturen, (worinnen die Inſtrument-Stimmer niemahls accurat eintreffen) noch mehr aber bey Veränderung des Chor- Cammer- und Franzöſiſchen, item des extravaganten Venetianiſchen Tons alle Augenblick Schiffbruch leiden. Meines Erachtens haben die alten in Erforſchung der Eigenſchafften ihrer Modorum eben die Fehler begangen / die wir noch heute zu Tage nicht ſelten in Judicirung einer Muſicaliſchen Piece begehen. Denn wenn wir z. e. aus dieſen oder jenen Tone (wozu etwan ein guter Componiſt am mei-

ſten

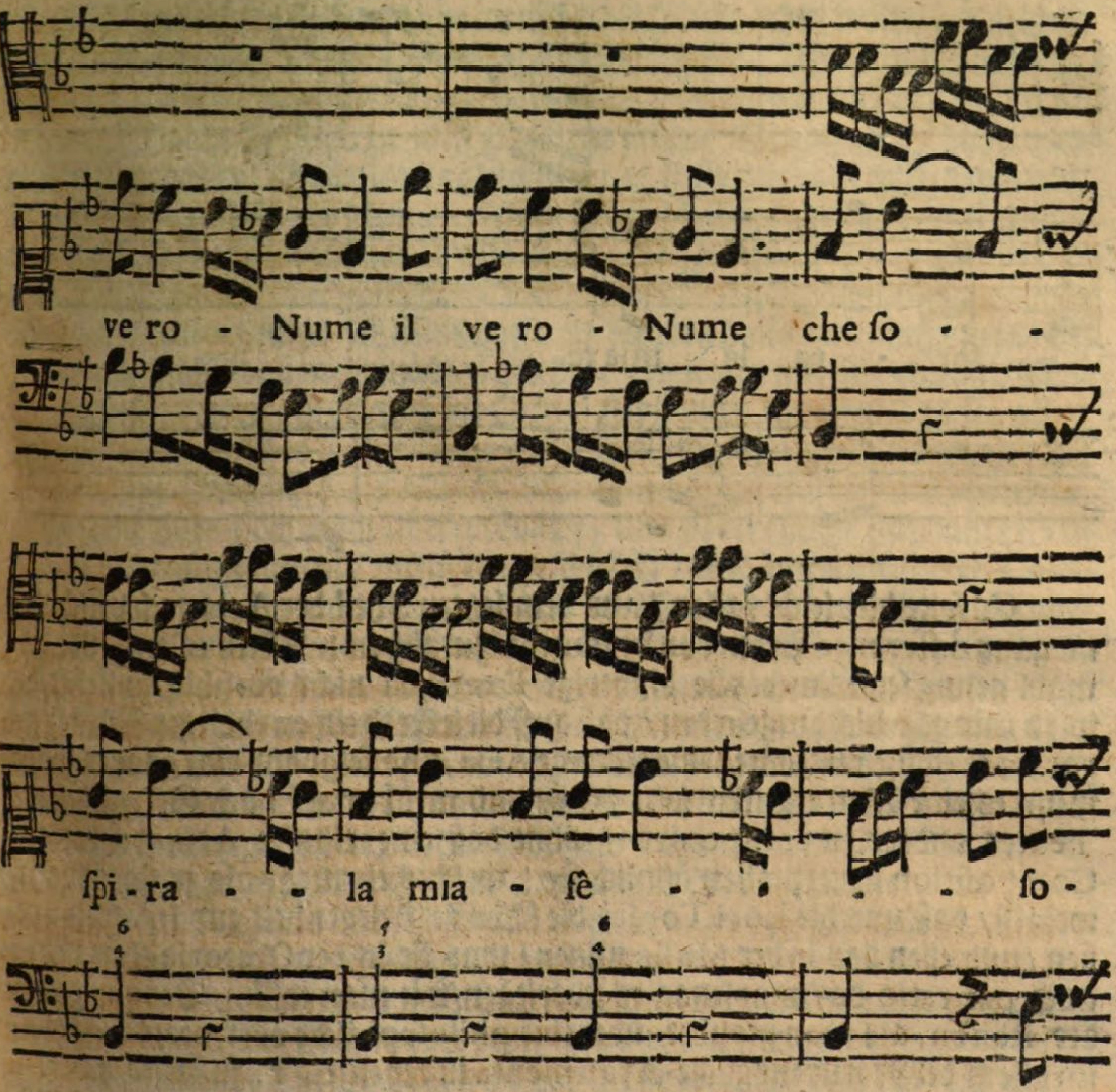


ſten zu incliniren pfleget) eine oder mehr ſchöne tendre, plaintive oder ernſthaffte Arien finden, ſo ſchreiben wir den guten Effect der Aria, lieber dem Tone ſelbſt, nicht aber dem guten Einfalle des Componiſten zu, und machen ſo gleich eine proprietatem modi daraus, als ſolten in dieſen Tone nicht wohl contraire Worte und Affecten können exprimiret werden; welches aber ärger, als falſch iſt, und mit 1000. ſchönen Exemplis in contrarium, kan erwieſen werden. Denn en general mag man wohl ſagen, daß ein Ton zu Exprimirung der Affecten geſchickter ſey, als der andere; wie uns denn bey heutigen guten temperaturen, (von alten Orgel-Wercken reden wir nicht) die mit ✕ und b. doppelt und 3fach bezeichneten Tone, vornehmlich im Theatraliſchen Stylo als die ſchönſten, und expreſſiveſten vorkommen, dahero ich zu Erfindung eines ungeſchmackten pur-diatoniſchen Claviers es nicht einmahl rathen wolte wenn es auch Practicabel wäre: allein daß man ſpecialiter dieſem oder jenem Tone den Affect der Liebe, der Traurigkeit, der Freude ꝛc. zu eignen will, das gehet nicht gut; Wolte man hier einwenden, es wären ja natürlicher Weiſe die Tone d ✕, a ✕, b dur, zu furieuſen Sachen viel geſchickter, als etwan das zur Gelaſſenheit inclinirende a moll, e moll, und dergleichen: ſo erweiſet doch dieſes, wenn es gleich an dem wäre, noch lange nicht die proprietates Modorum, und kommet hierinnen ebenfals auff die Inclination des Componiſten an, weil wir von berühmten Practicis auch in d ✕, a ✕, b dur &c. die allertraurigſten und tendreſten; in A moll, e moll, c moll, und dergleichen Tonen aber, die aller ſtärckſten, und brillanteſten Sachen hören. Es bleibet alſo dabey, daß alle und jede Tone oder Modi Muſici ohne Diſtinction, zu Exprimirung allerhand ein ander entgegen geſetzten Affecten geſchickt ſeynd; die Erwehlung derſelbē aber, dependiret hauptſächlich von 4ley Urſachen: (1) wie oben gedacht, von der puren Inclination, oder phyſicè zu reden, von dem Temperament des Componiſten, da der eine entweder überhaupt, oder nur bey Expreſſion eines und des andern Affectes mehr zu dieſem, der andere mehr zu jenem Modo Beliebung träget,

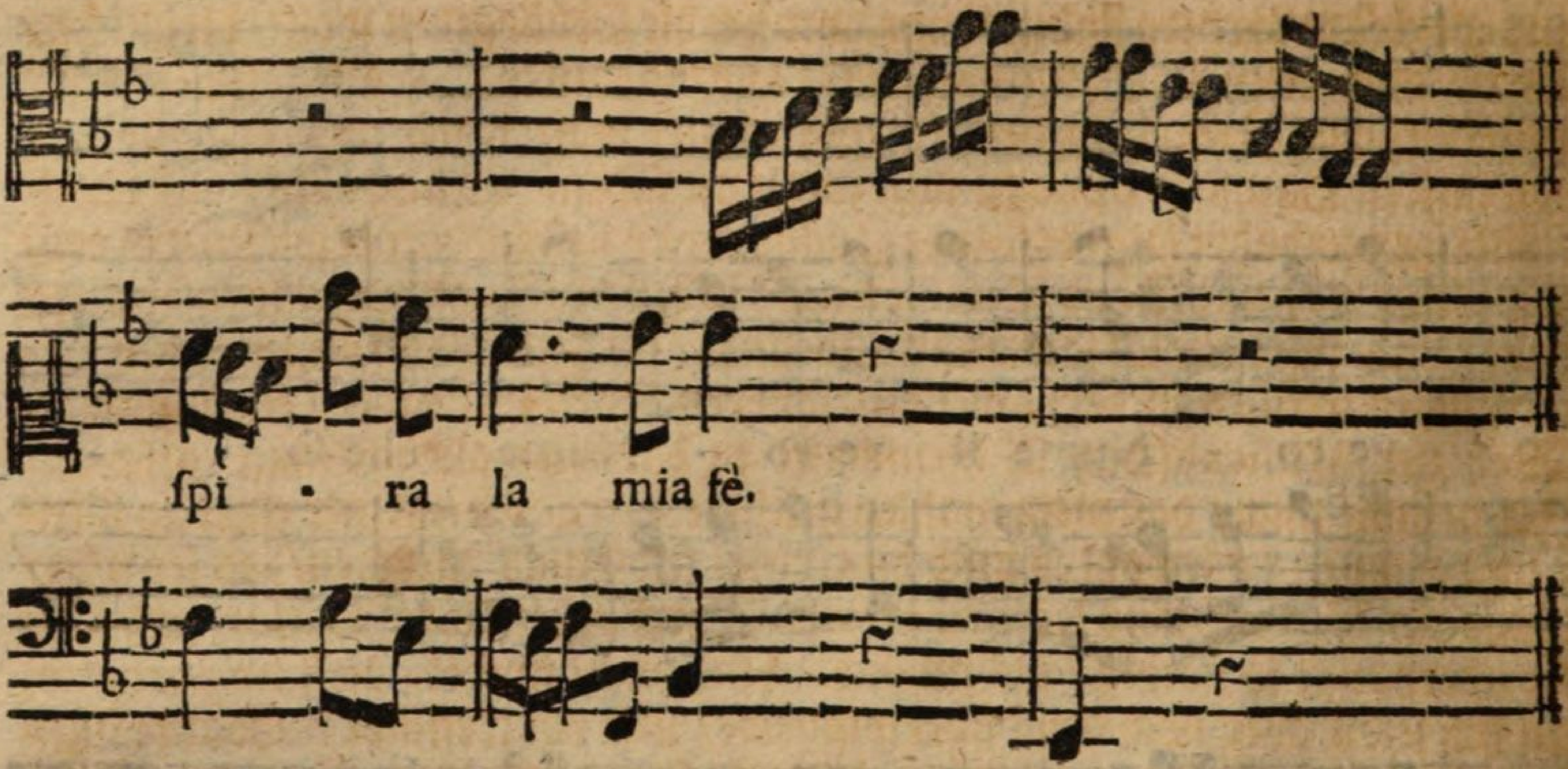


get, und gleichſam gewiſſe Favoriten-Tone hat. (2.) Von dem unvermeidlichen Changement desjenigen Modi, worinnen man eben dieſen Affect der Freude, der Traurigkeit ꝛc. ſchon öffters exprimiret hat. Denn die Veränderung iſt überall die Seele der Muſic, und wer würde wohl abſurder Weiſe ſtatuiren, daß man z. e. in einer weitläufftigen Theatraliſchen oder andern Muſic einerley Affect allezeit in ipſiſſimo Tono & Modo auffführen müſſe, warumb? weil ihm die lieben Alten dieſe Proprietæt zugeſchrieben. (3.) Et neceſſariò, von der Gelegenheit etlicher Inſtrumente, denen zu Gefallen man nicht ſelten einen Ton gleichſam wieder Willen ergreiffen, und doch darinnen allerhand contraire Affecten exprimiren muß. (4.) und letztens dependiret auch die Erwehlung der Modorum nicht ſelten von dem Ambitu der Stimme eines Sängers, ob er nehmlich viel oder wenig Tone im Halſe habe, ob dieſelben durchgehends æqual, oder wie viel man von der höhe und tieffe ſeiner Stimme menagiren muß. Die Practici finden hier gar öfftere Caſus, da ſie unmöglich alle Modos Muſicos ohne gezwungene Künſteley anbringen können (welches gar leicht aus der Inæqualität einer gewiſſen Anzahl Tone mancher Sänger zu erweiſen wäre) ſondern öffters mehr auff den Sänger, als auff die proprietates Modorum dencken müſſen; zumahl in ſolchen Ländern, wo ſich alles auff das ſingen appliciret, und manche übel prædeſtinirte Creaturen kaum 3. oder 4. gute Tone im Halſe haben, nach welchen der Componiſt ſeine Compoſition martyriſiren muß, wofern er dem Monſieur, oder der Madame nicht incommod fallen will. Zwar pflegen dergleichen particuliere Fälle der Muſic keine Fundamental-Geſätze vorzu ſchreiben: es

erweiſen



erweiſen aber angeführte 4. Urſachen ſatſam, daß die Erwehlnng der Modorum Muſicorum theils von unſern freyen Willen und Neigung, theils von erzwungenen Nothwendigkeiten dependiret; dahero uns die Antique und ſich ſelbſt unzehlich mahl contradicirende Lehre: de proprietatibus Modorum Muſicorum eben ſo wenig Nutzen ſchaffet, als ungegründet, und falſch ſie an ſich ſelbſt iſt.



Es ſolte hier leicht fallen / aus dem letzten Theil der Aria noch verſchiedene gantz differente Arten von Invention zu ziehen ; Allein es mag vor dißmahl genug ſeyn ; wer alle bißherige Exempla nicht obenhin anſiehet/der wird mir gar leicht zugeſtehen / daß auff dieſe Arth ein exercirter Meiſter ſich gar wohl obligiren könte / eine jedwede Aria, und folgbahr eine gantze Opera, wenn es eine Wette gelten ſolte / 5/ 6/ und mehr mahl nach Gelegenheit des Textes anders zu componiren / ohne daß eine eintzige Aria der vorigen Compoſition in geringſten ähnlich ſey : welches ein mehr als zu ſtarcker Beweiß iſt/ daß uns die Loci Topici die ſchönſte Gelegenheit zur Invention geben / und eben das in der Muſic nutzen / was ſie in der Oratorie thun; es iſt auch par ratio da / man mag es überlegen/wie man will. Denn mit eben der Raiſon, als man glaubet/ über eine philoſophiſche oder oratoriſche theſin alle in der Natur mögliche Argumenta in denen L. T. zu finden/mit eben der Raiſon kan man auch allda über einen vorgelegten Text oder Muſicaliſche theſin alle in der Natur mögliche *Genera* Inventionum & expreſſionum finden/und bin ich der gewiſſen Meinung/ daß 100. Compoſiteurs über einerley Worte keine eintzige Invention erdencken mögen/ deren Natur/ Arth und Weſen/ (nicht die Invention ſelbſt individualiter) man nicht in dieſen fonti-

bus

bus gleichſam vorhero finden könne/ wer ſich die Mühe geben wolte/ dergleichen Texte nach allen L. T. fundamental auszuarbeiten. Es lieſſe ſich in dieſer willkührlichen Materie weiter argumentiren / wofern wir uns nicht allbereit von unſern Haupt-propos zu weit entfernet ſähen. Genug aber /, daß durch bißherige nutzbahre Digreſſiones gleichſam per inſtantiam erwieſen worden/ wie viele gute / und ſchöne Materien man in der Muſic annoch auszuſtudiren habe/ und wie hohe Urſache man alſo finde/ die Zeit nicht mit unnützen pedantiſchen Grillen zu verſchwenden/ ſondern denen Liebhabern einen nähern Weg zur Muſicaliſchen Wiſſenſchafft zu bahnen/ als ordinair geſchicht. Ich beſinne mich/ daß mehrmahlen gelehrte Virtuoſen mit mir einerley Meinung geweſen/ (wiewohl es auch die Critici ſelbſt nicht läugnen/) es ſey allerdings ein Muſicaliſches Reformations-Werck in der Compoſition und Muſic überhaupt ſo nöthig / als nützlich. Und mich dünckt/ dieſe importante, an ſich ſelbſt aber noch wohl überwindliche/ und vortreffliche nutzbahre Mühe wäre nicht ungeräumt / wenn ein geſchickter/ und unpaſſionirter Componiſt ſich über die Compoſition machte / die Spreu von dem Stroh trennete/ und mit Ausmuſterung aller Muſicaliſchen Qvackſalberey/ Metaphyſiſchen contemplationen/ barbariſchen Benennungen/ lächerlichen Eintheilungẽ antiqven abgeſchafften Regeln/ und dergleichen unfruchtbahren Zeuge mehr/ die nutzbahren und ad veram praxin abziehlende Regeln allein erwehlete / ſelbige in richtige und accurate Ordnung brächte/ und endlich das χεινόμενον, ich meine eine wohlgegründete/ ordentliche und nutzbahre Methode erwehlete/ wie und auff was Arth dergleichen auserleſene principia einem zur Muſic naturaliſirten Subjecto leichte bey- und ad praxin zu bringen wären. Auff dieſe Arth würde die unſchuldige Compoſition von aller Muſicaliſchen Sophiſterey / præjudiciis, und ſonderlich von allem Köhler-Glauben gereiniget/ da man biß dato viele Regeln nur deswegen vor wahr und gut hält / weil ſie die alte Muſicaliſche Chriſtliche Kirche vor wahr gehalten hat. Ja ſolchen falß würde es manchem guten Ingenio ſehr leicht fallen / entweder die Muſic mit denen ſtudiis glücklich zu combiniren / oder in jener deſto herrlichere profectus zu machen / zum täglichen Wachsthum der Muſic. Wir haben aber geſagt/ daß vor allen Dingen eine richtige Methode beyher geführet werden müſte/ ſonſt hat es wahrhafftig eben die Beſchaffenheit / als wenn ein Zimmerman

ſeinem Lehrling alle Stücken / Breter / Balcken und was zu Verfertigung eines Hauſſes gehöret / vorleget / und ſelbige verfertigen lernet / er zeiget ihm aber nicht / wie er nun die Stücke und das Hauß zuſammen ſetzen / und wohl in einander ſchlieſſen ſoll: nicht wahr / daß Beſte mangelt dem Purſchen noch? Ein unpaſſionirter Componiſt dencke nur ein wenig nach / ob nicht viele 100. Compoſitions Regeln gleichſam in folle und nochrche / wie vor Zeiten die Leges in Corpore Juris, da liegen / welche meiſt unfruchtbahr geleſen oder erklähret werden / und dahero ihnen nichts / oder ſage ich / das Beſte mangelt / als daß ſie gleich denen von antiqven Weſen (s) heut zu Tage geſäuberten præceptis der höhern Facultæten / in richtige Ordnung und Methoden dergeſtalt gebracht werden / damit man in Erlernung oder Docirung der Compoſition kurtz / nützlich und Methodicè (oder qvod idem ordentlich) verfahren könne. Was nun in der Compoſition und Muſic überhaupt zu ermangeln ſcheinet / ſolches hat man durch dieſen Tractat wenigſtens in der ſo nöthig und nützlichen Wiſſenſchafft des General-Baſſes zu ſuppliren geſucht. Denn weil man vor numehro vielen Jahren bey damahliger Gelegenheit deutlich erkennet / daß der meiſte Auffenthalt eines Lehrbegierigen in dieſer Wiſſenſchafft / nirgends anders wo / als in der confuſen Anführung eines Maitre ſtecke: ſo brachte man damahls zur Uberlegung / ob es nicht möglich ſey / einen nähern Weg zur Erlangung der Soliden Wiſſenſchafft des General-Baſſes zu finden: und endlich ſchiene mir der in dieſen Blättern / ſonderlich in der erſten Abtheilung dieſes Buches vor Incipienten geſchriebene Methodus hierzu nicht

---

(s) Vor Zeiten wurden die Leute bärthig, ehe ſie nach Schmidii Grammatica die Helffte der Lateiniſchen Sprache erlernten: anitzo findet man Knaben von 14. 15. Jahren, welche ſie vollkommen reden. Vor dieſen brachte man biß in das 24te, 25te Jahr bloß mit der Philoſophie zu, ehe man zu höhern Facultæten ſchritte: heut zu Tage ziehen ſie in 20ten Jahre gelehrter von der Univerſität. Vor dieſen ſtatuirte man das Quinqvennium zu Abſolvirung des Curſus Juridici, und am Ende deſſelben wuſte man doch in praxi noch keinem Bauer ein geſtohlen Ey wieder abzu diſputiren: heut zu Tage iſt das Triennium zu Abſolvirung des gantzen Curſus Philoſophici & Juridici genug. Woher kommet dieſe groſſe Veränderung der Zeiten? Antwort: von der Veränderung der alten pedantiſchen Methoden, da man heut zu Tage alle Sachen compendieuſer, kurtzer, und nervöſer zu tractiren pfleget, worzu nothwendig eine gute Ordnung, oder ein guter Methodus tractandi gehöret. Ordo docet omnia &c.

nicht undienlich. Man muß ſich alle gewöhnliche Schwührigkeiten des General-Baſſes nicht abſchrecken laßen / ſondern nur glauben / daß gute Anführung und Ordnung zum wenigſten zwey Theile der ſauren Mühe aus machen. Dahero hat man in dieſen / vor itzo vermehrten Wercke diejenigen Regeln / welche wenig Nutzē geben und zur Haupt-Sache nicht gehören / mit Fleiß weggelaſſen / die nutzbahren Regeln allein auserleſen / und alles an gehörigen Orthe ſo gleich ad praxin gebracht. Das gantze Werck lehret nach ſeinen 2. Abtheilungen den Baſſum Continuum, ſo wohl in Kirchen- als Theatraliſchen Sachen. In der erſten Abtheilung hat man nach vorhergehender nützlichen Theorie der Muſicaliſchen Intervallen / alle im General-Baſſ vorkommende Sätze und ſignaturen / nebſt ihren Veränderungen nutzbahr zuſammen geſucht / ſolche in kurtze und deutliche Exempel bracht / und dabey gewieſen / wie ſie vermittelſt der gewönlichen 3 Haupt-Accorde wohl in das Exercitium zu bringen. Nach dieſen werden alle eintzeln erlernte principia in ein General-Exempel zuſammen gefaſſet / und durch alle gebräuchliche Tone durchgeführet / umb denen Scholaren zu zeigen / daß die wenig gegebenen Principia überall unveränderlich bleiben / und man hinführo weiter nichts neues / als die bey jeden Tone vorgezeichneten ✕ und b. zu gewohnen habe. Letzlich werden in einen à parten Capite weitere Conſilia gegeben / wie man ſich oder ſeine Scholaren täglich mehr perfectioniren möge. Der andere Theil tractiret den General-Baſſ ohne Species, (r) wobey man / nach der Natur dieſer Materie, gewiſſ

(r) Als ich nunmehr vor 10. biß 12. Jahren dieſen Tractat zum erſtenmahl dem Druck übergab, glaubte ich nicht, daß von einem eintzigen Autore etwas weitläufftiges von dieſer Materie an das Licht gegeben worden, und alſo wagete ich es deſto eher, weil ich jederzeit mehr ein Freund von eigener Bemühung, als abgeborgten Sachen anderer Autorum geweſen. Jedoch weil es in dieſer neu-ſcheinender Materie Dinge giebet, welchen man eher, als dem revelato verbo divino contradiciren kan: ſo geſtehe, daß mir nach gemeiner Arth zu reden, eine heimliche Freude in die Achſel gefahren, als mir die letzten Jahre in Italien von ohngefehr ein Tractätgen von dem braven, und daſelbſt durchgehends renomirten Gaſparini in die Hände gerathen, worinnen ſich dieſer Mañ gleichfalß unterſtanden, vom General-Baſs ohne Species neue, und weitläufftige Regeln zu geben. Der Tractat iſt in 4to, ohngefehr 15. Bogen ſtarck und führet den Titul: L' Armonico prattico al Cembalo. Di Franceſco Gaſparini Lucche ſe. In Venetia M. D.

wiſſe und kurtze principia eruiret/ ſelbige mit vielen Exempeln erläutert/ und endlich einem Lehrbegierigen ein und die andere Kunſtgriffe zu fernern Nachdencken an die Hand gegeben / welches alles bey durchleſung der Blätter deutlicher erhellen wird. Genug daß nichts ohne Grund und Erfahrung geſchrieben / und auff allen Blättern dieſes Buches alle mögliche Ordnung und Vortheile geſuchet worden. In übrigen kan dis Werck theils denenjenigen dienen/ welche andere nach ſolcher Methode zu inſtruiren gedencken: theils aber / und am meiſten iſt es vor die Incipienten ſelbſt nutzbahr geſchrieben. Denn dieſe können / wofern ſie nur etwas weniges in der Kunſt profitiret / ſich ſelbſt in denen vorgeſchriebenem Exempeln exerciren / und umſehen / wie weit ſie von ihrem Maitre angeführet worden. Sie können die vorgeſchriebenen Regeln anmercken / und ſich nach und nach in denen Fundamentis ſelbſt nachhelffen / biß ſie endlich capabel werden / die andere Abtheilung dieſes Werckes mit Nutzen weiter zu leſen. Gleich wie nun der erſte Theil nur vor Anfänger/ der andere hingegen vor erwachſene / und allbereit geübte geſchrieben worden: alſo hat man in dieſen letztern die Methode und Schreibarth gäntzlich ändern/ und bloß arbitrar & diſcurſivè gehen wollen / welches ſo wohl die Materie, als der Entzweck nicht anders leiden mögen / und wird ein Verſtändiger hiervon allenthalben die Raiſon zu finden wiſſen.

Zuletzt

M. DCC. VIII. appreſſo Antonio Bortoli. Der Autor gehet fundamental, und giebet viel Regeln, welche mehr einen ſoliden Componiſten, als General-Baſſiſten, (der den ſchon componirten General-Baſs nur executiren ſoll) zu wiſſen nöthig ſind. Jedoch es ſind gewöhnliche principia Compoſitionis, und heißet alſo hier: Superflua non nocent. Außer dieſen hat der Autor etliche gute Sachen, deren ich unten zu ſeinem Ruhm ſpecialiter gedencken werde. Und ob wir gleich beyde einerley Entzweck geführet, ſo treffen wir doch in keinem eintzigen Stücke, weder qvoad principia, noch qvoad Methodum zuſammen, außer in 2. gar natürlichen General-Inventis, welche mich, (wie ich unten angeben werde) bey erſter Anſicht meiner vermeinten eigenen Gedancken bald confus gemachet hätten, biß ich endlich auch hierinnen einen mercklichen Unterſchied geſpühret. Wer beyde Tractate überhaupt gegen ein ander halten will, der thut mir einen Gefallen. Indes hat auch dieſer Autor alle von dem General-Baſs ohne ſpecies gegebene præcepta bald regulas, oder Regole, bald oſſervationi, bald avertimenti, und dergleichen getauffet, welches meine von der unterſchiedenen Natur der Regeln,

oben

Zuletzt aber muß ich mir bey dem geneigten Leſer noch dieſes ausbitten / daß er mein obiges von der Muſic überhaupt gefälletes Raiſonnement nicht wieder meine Intention auslegen wolle. Ein jedweder wird wiſſen / was er vor tüchtige Raiſons hat / dieſes oder etwas anders zu glauben. Solte er aber ja in einigen ſtücken anderer Meynung ſeyn / ſo ſtehet ihm frey / ob er will ſeine Gelehrſamkeit vor ſich alleine behalten / und andere gar unangetaſtet laſſen; oder ob er ſeine Rationes nach Arth vernünfftiger diſputatorum modeſtè & debito modo zu marckte bringen will / auff welchen fall man ihm auff gleiche Arth antworten wird. Auſſer dieſen würde es einem die honette Welt gar wohl verzeihen / wenn man gezwungen / das par pari referre zu exerciren / und ſeine Contra Lectiones gleichfalß an den Mann zu bringen ſuchte. Es läſſet ſich alles in der Welt diſputiren / wenn man der Sache ein Pflöckgen andrehen will / und ich halte dieſes ſo gar vor keine Kunſt vor Leuthe / die in ihrer Profeſſion geſetzt / und dabey Talent zu ſchreiben haben; wiewohl dergleichen Dinge nur Unwiſſenden und Halbgelehrten in die Augen leuchten; Verſtändige aber wiſſen dennoch die Wahrheit mitten durch den Flohr der Verdunckelung zu erkennen. Indeß bin ich gewiß bey der heutigen Muſicaliſchen Welt nicht der einzige / welcher dergleichen Gedancken von der Muſic heget: Findet alſo jemand in dieſen Blättern etwas nach ſeinen guſto, ſo iſt es mir lieb / wo nicht; ſo mache er ſich ſelbſt etwas beſſers. Neuſcheinende Wahrheiten ha-

obenangeführte Meinung bekräfftiget; Und was wäre endlich daran gelegen geweſen, wenn er ſie auch nach denen Gradibus ihres Werthes, bald caſus ut plurimum, bald caſus ut rarò &c. (wie ſie es in der That ſeynd) getauffet hätte, die Sache würde deshalben an ihren Gewichte überhaupt nichts gewonnen, und nichts verlohren haben. Außer dieſen noch lebenden berühmten Autore giebet es unterſchiedene deutſche und franzöſiſche Autores, welche vorlängſt die prima rudimenta hujus artis zu legen geſuchet. St. Lamberts Tractat trifft in etlichen beſondern Regeln und Exempeln richtig mit dem Gaſparini ein. Vor allen aber ſoll ein Franzoß Mr. Boivin etwas weitläufftiges von dieſer Materie geſchrieben haben, wovon mir zwar nichts zu Geſichte kommen: indeß gefällt mir, daß es nunmehro unter 3en Nationen Autores giebet, welche von dieſer Materie etwas weitläufftiges zu ſchreiben, und Regeln vom General-Baſs ohne ſpecies zu geben, unanimiter vor gut, fundamental, und nutzbahr gehalten, ungeachtet ſie zweiffels ohne, alle objectiones, die man wieder dieſe Materie machen könte, vorhergeſehen. Das übrige will man vor dismahl mit Fleiß übergehen.

ben bey ihren erſten Wachsthum / zu allen Zeiten / und in allen Wiſſenſchafften gewaltige contradictiones gefunden / biß endlich die Zeit ſelbſt alle obſtacula, ich meyne den Neid / die Ambition, die Ignoranz, und die veralteten præjudicia Autoritatis übern Hauffen geworffen. So iſt es in vorigen ſeculis ergangen / ſo wird es auch in künfftigen ergehen. Was uns in unſern ſeculo noch paradox vorkömmet / das wird vielleicht in künfftigen Zeiten als eine unveränderliche Wahrheit verehret werden. Und mit was vor Grunde wolte man mir endlich wiederſprechen / wenn ich glaubte / es könte noch wohl in Muſicis eben ſo ein Unterſcheid der Zeit vorfallen / gleichwie man in denen ſtudiis erlebet denn vor dieſen thate man diejenigen heilig in Bann / welche glaubten / daß es Antipodes gebe / und daß die Welt rund ſey : heut zu Tage glaubet es faſt jedweder Bauer. Cum Deo & Die von ein und den andern Materien ein mehrers.

Erſte Abtheilung
von
denen Principiis des General-Baſſes.

Das I. Capitel
von
Muſicaliſchen Intervallen
und
deren Eintheilungen.

§. I.

VOr allen Dingen fraget ſichs allhier / wer und wenn man den General-Baſs anzufangen / und zu erlernen tüchtig ſey? Antwort: Wer nur den General-Baſs, nicht aber zugleich die Galanterie auff dem Claviere erlernen will / der hat nicht nöthig / ſich nach öffterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler Sviten und Præludien auffhalten zu laſſen; Denn dieſe kan er allenfalß mit beßern Nutz nachhohlen / oder auch

auch beyherführen. Die zum General-Baſs nöthige Application der Finger aber / iſt keine Entſchuldigung eines langen Auffenthaltes / und giebet ſich bey Tractirung des General-Baſſes von ſich ſelbſt; Zumahl man heut zu Tage / wie auff allen Inſtrumenten / alſo auch auff dem Claviere mehr auff die Beqvemlichkeit und Diſpoſition der Hände / (welche doch bey allen nicht gleich iſt/) als etwan auff ein paar gewöhnliche alt-fränckiſche Regeln ſiehet. (a)

§. 2. Es kan alſo derjenige bey guter Anführung ſchon mit Nutz den General-Baſs zu erlernen anfangen / welcher außer der nöthigen Erkäntniß der Noten / auff ſeinem Clavier die 7. Muſicaliſche Claves / und 5. Semitonia, die gewöhnlichen viere / theils geſtrichene theils ungeſtrichene octaven / und hiernechſt die in denen Muſicaliſchen Stimmen vorkommende Claves ſignatas, oder Muſicaliſche Schlüſſel wohl zu unterſcheiden weiß. Ohne uns nun mit dergleichen primis rudimentis auffzuhalten / welche entweder denen Incipienten ſchon bekañt / oder doch überall können auffgeleſen werden / ſo ſchreiten wir viel lieber zur Sache ſelbſt.

§. 3. Der General Baſs iſt eine aus der Compoſition entlehnte Wiſſenſchafft / vermittelſt welcher man nach gewiſſen Regeln zu der einzigen vorgelegten Baſs-Stimme eine völlige Harmonie dergeſtalt erfindet / daß ſie mit der dazu geſetzten Vocal- und Inſtrumental-Muſic genau übereinſtimmet.

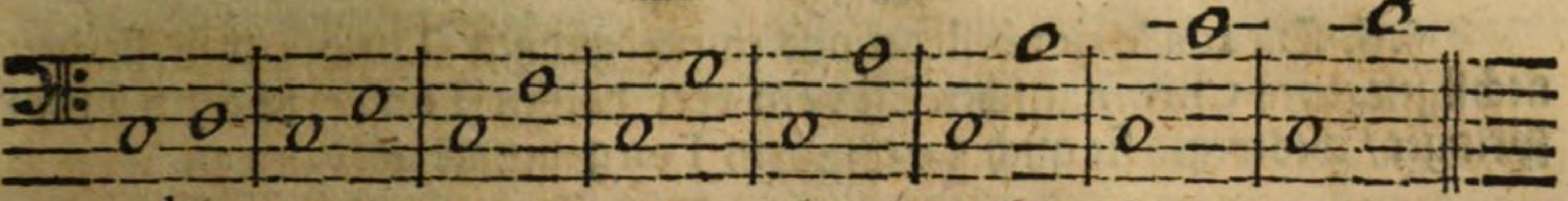
§. 4. Zu Erfindung dieſer Harmonie gehöret vor allen Dingen eine genaue Erkentniß der Muſicaliſchen Intervallen / welche heißen: Secunda, Tertia, Qvarta, Qvinta, Sexta, Septima, Octava und Nona. (b)

§. 5. Die-

(a) Die beſte General-Regel ſo man hierinnen geben möchte, wäre wohl dieſe, daß man die untergebenen lieber gleich Anfangs zur Application aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Arth mit 4 Fingern zu ſpielen, gewöhne. Denn die volle Application præpariret nicht allein die Hände bey Zeiten zu einem 6. biß 8. ſtimmigen Accompagnement des General-Baſſes; Sondern es iſt auch natürlicher Weiſe die Etendüe, (Ausſpannung) aller 5. Finger zu Tractirung ſchwehrer Hand-Sachen viel geſchickter. Und hierinnen diſtinguiren ſich die Deutſchen vielmahls von gewiſſen andern Nationen; Wovon man beſondere Remarqven angeben könte

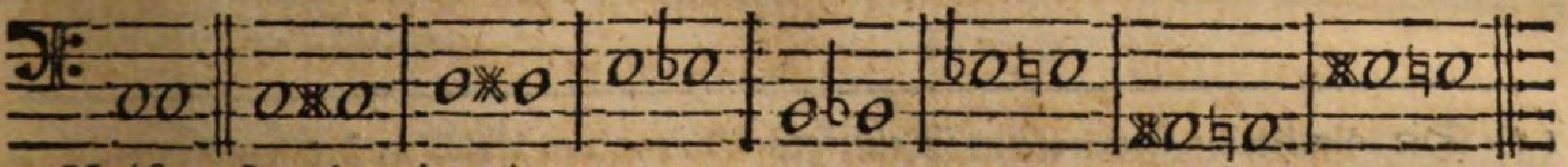
(b) Die Nona iſt zwar, craſsè zu reden, nichts anders als eine erhöhete, oder in die Octavam tranſponirte 2da, weil ſie aber ſo wohl ihrer Reſolution in Conſonantiam, als

ihren

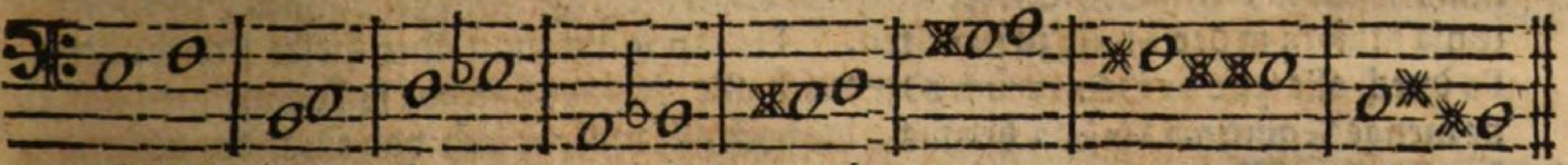


2da. 3a. 4ta. 5ta. 6ta. 7ma. 8va. 9na.

§. 5. Dieſe Intervalla nach der Ordnung und nach ihren verſchiedenen Speciebus zu betrachten / ſo iſt die 2da dreyerley: Major, minor, und Superflua. 2da minor beſtehet aus einem halben Tone von unterſchiedenen Gradu (c) da nehmlich die letztere Note zugleich ihren natürlichen Sitz der Linee, oder des Spatii verändert; Und ſolcher geſtalt wird ſie Semitonium Majus genennet / zum Unterſcheide des Semitonii Minoris, welches von dem Uniſono nur durch ✕. b. und ♮ unterſchieden wird. z. e.



Uniſon. Semitonia minora.



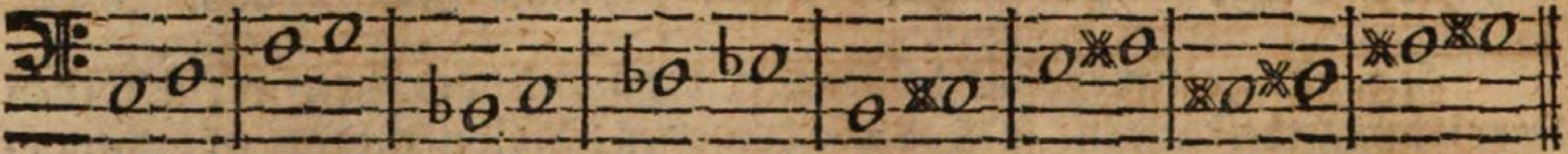
Semitonia majora, (d) oder Secundæ minores.

ihren Accompagnement nach, (wie unten c. 3. hujus ſect. erhellen wird) gantz und gar von der 2da unterſchieden iſt: ſo wird ſie billig in praxi vor ein beſonderes Intervallum gerechnet, und jedwedes von dieſen beyden Intervallis im General-Baſs nach ſeiner Natur bezeichnet, nehmlich die ſecunda mit 2. Die Nona mit 9. Hingegen hat man die Bezeichnungen gröſſerer Intervallen mit denen Numeris 10. 11. 12. &c. nicht nöthig. Denn die Decima iſt nichts anders, als eine, in denen höhern 8ven wiederhohlte 3a Die Undecima eine wiederhohlte oder erhöhete 4ta, die duodecima eine erhöhete 5ta, und ſo fort.

(c) Ein Gradus wird eigentlich ein anſchlagender Ton genennet, welcher præciſè in das nechſtgelegene Intervallum der Linee oder des Spatii fortſchreitet, es geſchehe nun umb einen halben oder gantzen Ton, oder auffs höchſte umb eine 2dam ſuperfluam: Dieſes ſeynd die 3. ſpecies Gradus, weiter kan ſich derſelbe nicht erſtrecken. Man zehlet aber die Gradus ab, nach der Anzahl der fortſchreitenden Tone, den anfangenden mitgezehlet. Folgbar hat eine 2da zwey Gradus, eine Tertia drey, eine 5ta fünff Gradus, und ſo weiter.

Bayerische Staatsbibliothek München

§. 6. Die 2da Major beſtehet aus einem gantzen Tone, weil ſie den nechſtgelegenen Chromatiſchen Clavem oder halben Ton (e) jederzeit überſpringet / weswegen ſie auch κατ᾽ ἐξοχὴν ein Ton genennet wird.



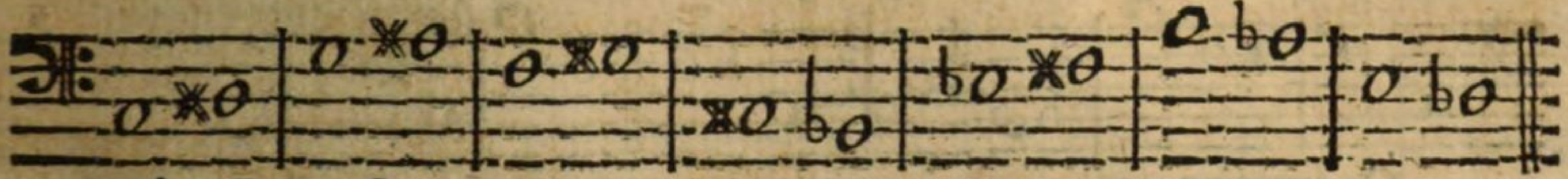
Toni, oder Secundæ majores.

§. 7. Die 2da Superflua hat einen halben Ton mehr / als eine vollkommene 2da natürlich haben ſoll. Denn weil ſie in einem einzigen Gradu zwey Chromatiſche Claves auff einmahl überſpringet, ſo entſtehet dahero ein ungeſchickter Gang / welcher in einer einzeln Stimme nicht ſo offt / oder doch mit Bedacht

(d) Die Solmiſation ſtatuiret nur ein einziges Semitonium Majus in der gantzen Muſic, welches das berühmte Mi Fa iſt. Weil ſich aber dieſes Mi Fa in jedweder Octava zweymahl befindet, ſo haben andere Autores dahero Gelegenheit genommen, zwey Semitonia Majora in der Muſic zu ſtatuiren. Transponiret man aber dieſes ſtreitbahre Mi Fa durch alle ſpecies Octavarum oder durch alle Modos Muſicos, ſo kommen endlich eine menge Semitonia Majora heraus, die doch alle weſentlich von einander unterſchieden ſeynd. Man diſputire alſo ſo lange man will über die Quæſtion: wie viel Semitonia majora in der Muſic befindlich? So darff man nur die Sache nach ihren unterſchiedenen Wort-Verſtande betrachten, wofern jedwede Partie ihre Meinung ſalviren will, ohne daß man nöthig habe, weder den Zarlinum, noch andere Autores hierüber zum Richter zu beſtellen. Denn ein Autor redet von denn 6. Sylbichten, oder in 6. Tonen beſtehenden Ut re mi fa ſol la, warinnen das Mi fa nur einmahl befindlich: Der andere redet von der vollkommenen, oder in 8. Tonen beſtehenden Octava, worinnen das Mi fa zweymahl befindlich; Der dritte redet von allen transponirten Speciebus Octavarum, oder von denen Modis Muſicis, worinnen das Mi fa vielfältigmahl zu finden; Haben wir aber nicht alle Drey recht, wenn wir die Sache beym Lichte beſehen? Oder wollen wir etwan auch hier auff einen leeren Wortſtreit des Wörtgens: nennen / verfallen, ob nehmlich die transponirten Mi Fa, auch ehrliche Semitonia Majora zu nennen ſeynd? Ludimus in verbis.

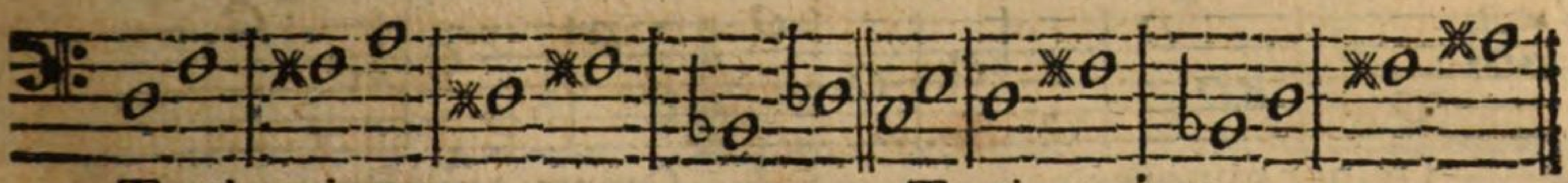
(e) Unſere gantze heutige Muſic beſtehet in 12. Chromatiſchen Clavibus, oder in 12. halben

dacht gebrauchet / in zwey und mehr Stimmen aber öffters zuſammen angeſchlagen wird. Von deren Natur und Weſen unten ein mehrers.



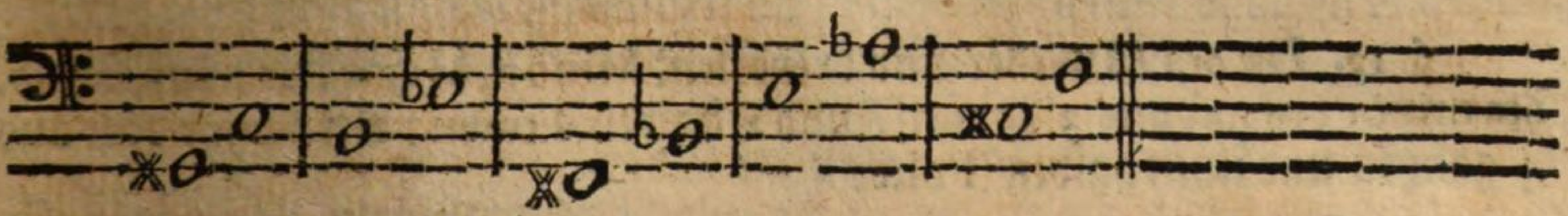
2dæ. Superfluæ.

§. 8. Die Tertia iſt zweyerley / Major und Minor. Dieſe beſtehet aus einem gantzen / und einen halben Tone (f) jene aber aus 2. gantzen Tonen:



Tertiæ minores. Tertiæ majores.

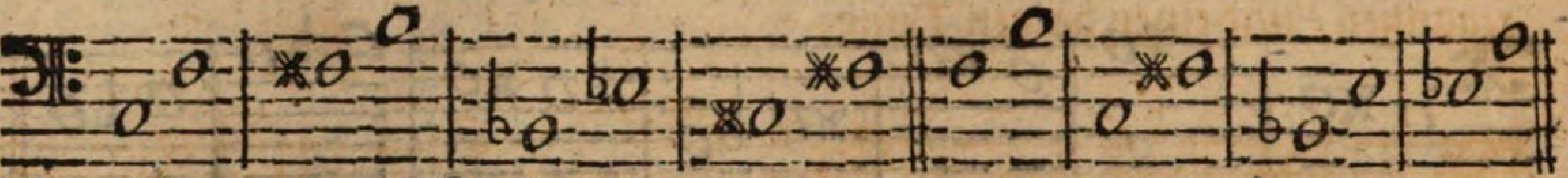
§. 9. Die 4ta iſt Dreyerley / Minor oder Imperfecta, Perfecta und Major oder Superflua. 4ta imperfecta wird in wenigen Caſibus zur Baſi der Harmonie angeſchlagen. Sie beſtehet aber in 2. halben / und einem gantzen Tone. e. g.



ben Tonen, nehmlich: C. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. Betrachtet nun dieſe ein Anfänger in ihrer Ordnung, ſo kan er den Unterſcheid und die Diſtanz aller gantzen und halben Tone gar leicht erkennen.

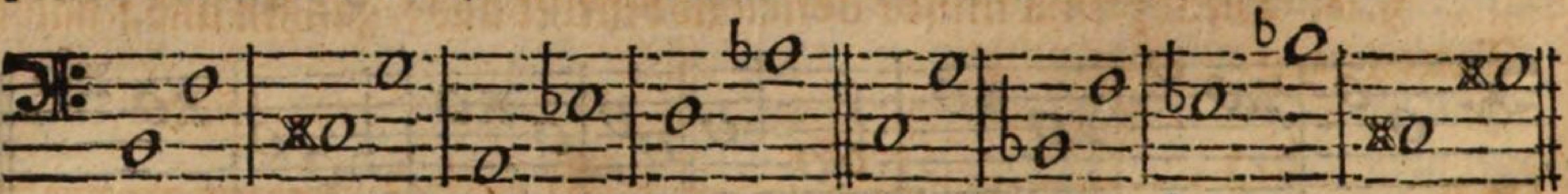
(f) Es giebet zwar noch eine Arth einer, aus 2. halben Tonen beſtehenden Tertiæ minoris imperfectæ; Sie wird aber niemahls in der Harmonie zuſammen angeſchlagen, ſondern nur als ein Gang einer einzelen Stimme betrachtet. e. g.

§. 10. Die 4ta perfecta beſtehet aus 2. gantzen / und einen halben Tone, 4ta major aber aus 3. gantzen Tonen.



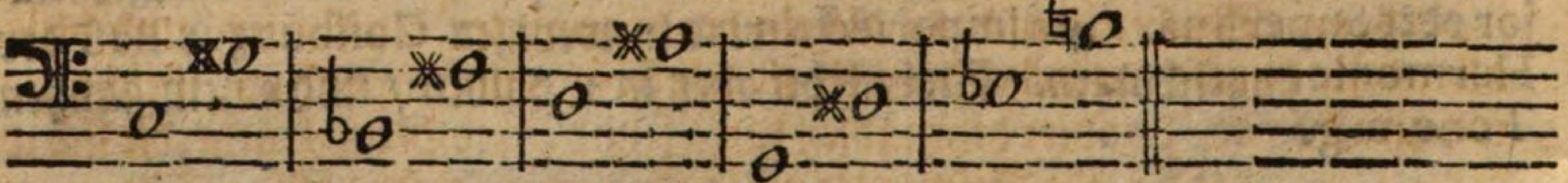
Qvartæ perfectæ. Qvartæ majores.

§ 11 Die 5ta iſt gleichfalß dreyerley / Minor oder imperfecta, Perfecta und Superflua. 5ta minor beſtehet in 2. gantzen und 2. halben Tonen, 5ta perfecta aber in 3. gantzen / und einem halben Tone.

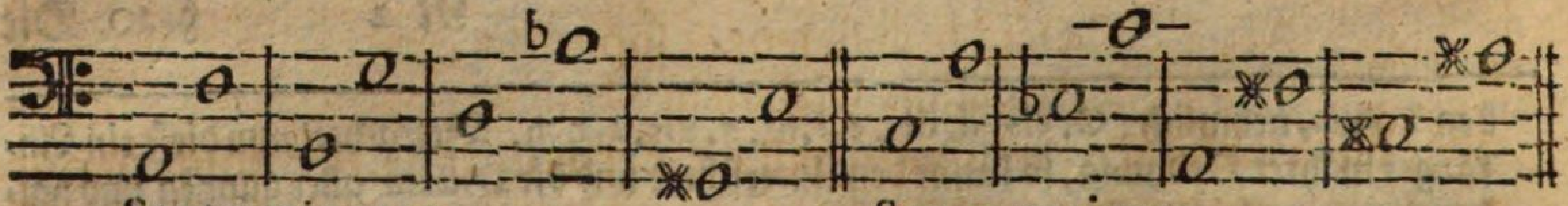


Qvintæ minores. Qvintæ perfectæ.

§. 12 5ta Superflua wird ſelten / oder nur zu harten Expreſſionibus gebrauchet; ſie beſtehet aber aus 4. gantzen Tonen.

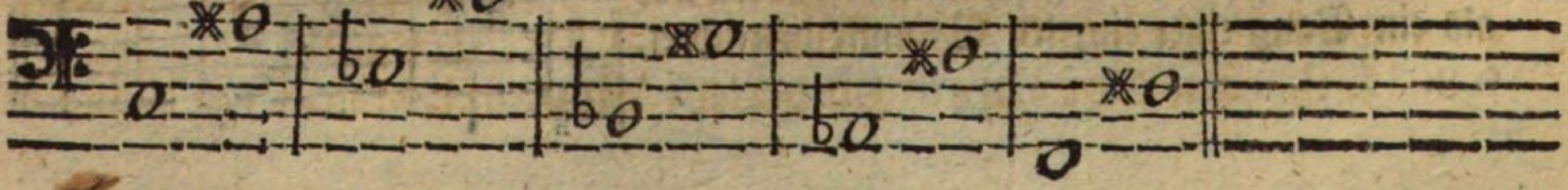


§. 13. Die 6ta iſt wiederumb dreyerley: Minor, Major, und Superflua. 6ta minor beſtehet aus 3. gantzen / und 2. halben Tonen; Die Major aber aus 4. gantzen und einen halben Tone.

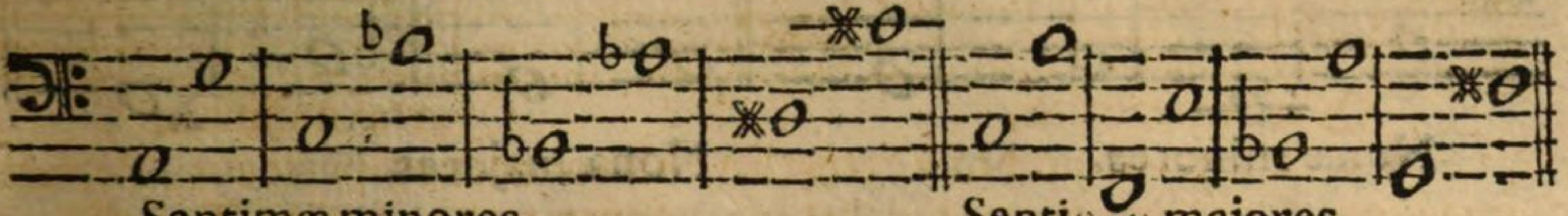


Sextæ minores. Sextæ majores.

§. 14. Sexta ſuperflua kömmt ſelten vor / ſie beſtehet aber aus 5. gantzen Tonen, e. g.

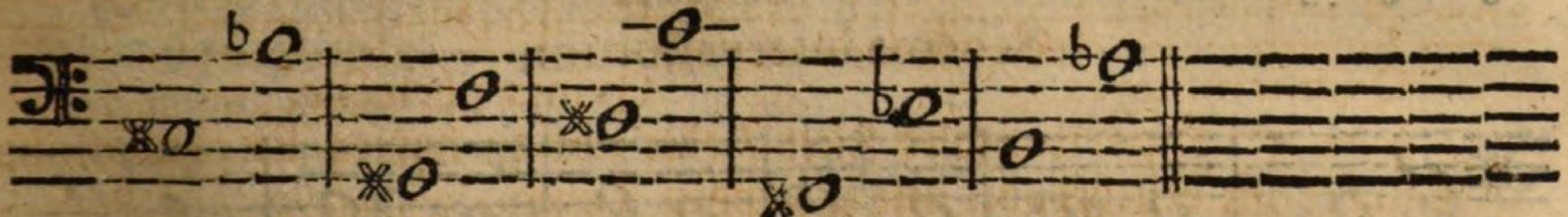


§. 15. Die 7ma iſt gleichfalß dreyerley: Minor, Major, und Minor deficiens. Die erſtere beſtehet in 4. gantzen / und 2. halben Tonen; Major aber in 5. gantzen / und einen halben Tone.



Septimæ minores. Septimæ majores.

§. 16. Die Septima minor deficiens beſtehet aus 3. gantzen und 3. halben Tonen, e. g.



§. 17. Die 8va iſt nichts / als ein transponirter Uniſonus, und bleibet allezeit unveränderlich. Denn die 8va deficiens und ſuperflua, welche man etwan auff das Pappier hinmahlen kan / ſeynd pure Non-Entia, die ſich weder in ſaltu einer einzeln Stimme / noch in Concentu einer völligen Harmonie gebrauchen laſſen; und wenn die Alten ſonſt zu ſagen pflegten!

Mi contra fa,
Eſt Diabolus in Muſica,

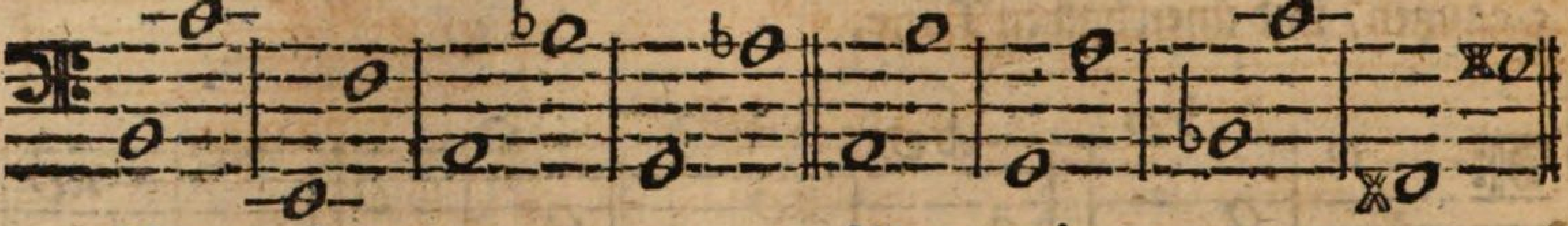
ſo könte man mit beßern Rechte ſagen:

Octava deficiens & ſuperflua,
Sunt duo Diaboli in Muſica.

Wer hiervon eine Probe nehmen will / der erwehle ſich 2. ſemitonia minora, z. e. C. mit ſeiner dabey geſetzten Diæſi cis, ſchlage einen von dieſen beyden Clavibus im Baſſe, den andern im Soprano (& vice verſa) an / und gebe nach Gefallen entweder dem c. oder cis. ſeine natürliche Mittel-Stimmen der 3e, 5te, 6te, &c. So wird er bey Anſchlagung der völligen Accorde die löbliche octavam deficientem & ſuperfluam bald zu hören kriegen.

§. 18. Die Nona iſt nur zweyerley: Minor und Major. (g) Nona minor

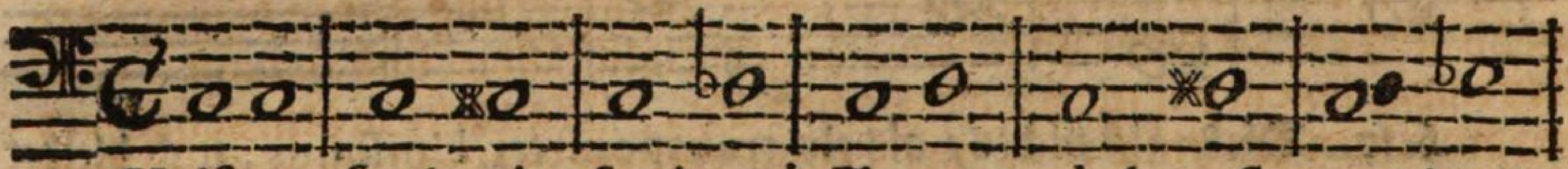
nor ſtehet nur ein Semitonium majus oder einen halben Ton über der octava Nona major aber einen gantzen Ton. e. g.



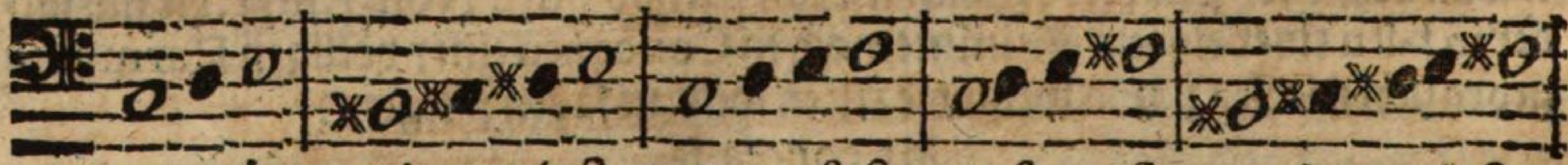
Nonæ minores. Nonæ majores.

§. 19. Alle beſchriebene Intervalla kan man nach ihren Gradibus, und der eigentlichen Zuſammenſetzung ihrer halben und gantzen Tone aus folgenden Schemate, alwo der einzige Clavis C. durchgehends zum Grunde lieget / gar genau von einander unterſcheiden:

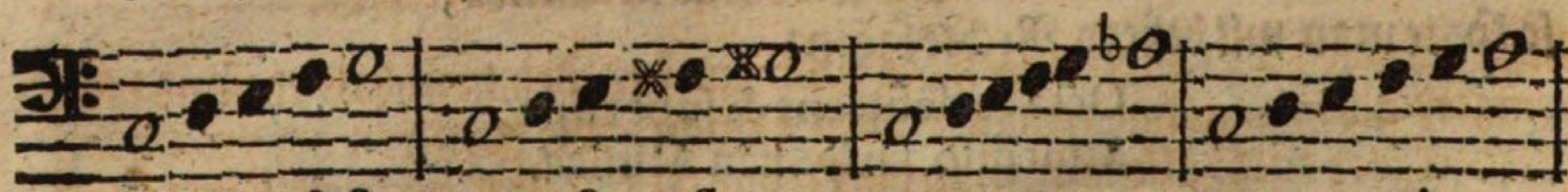
Schema Intervallorum.



Uniſon. ſemit. min. ſemit. maj. Tonus. 2da ſuperfl. 3a minor.

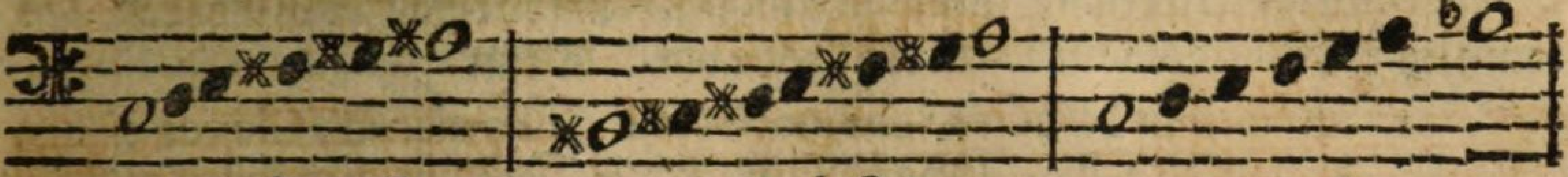


3a maj. 4ta imperfect. 4ta perfect. 4ta ſuperfl. 5ta imperfect.

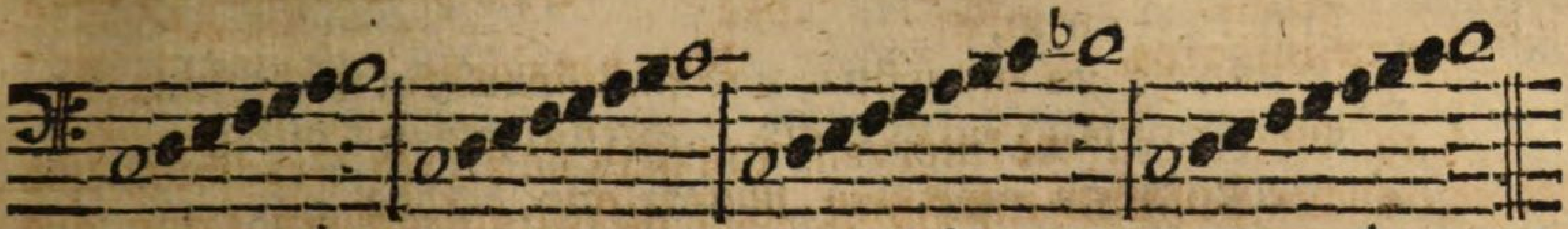


5ta perfect. 5ta ſuperfl. 6ta min. 6ta maj.

(g) Nonam ſuperfluam hat man nicht, weil ſie natürlicher Weiſe nicht kan in conſonantiam reſolviret werden. Wohl aber hat man 2dam ſuperfluam, wie wir oben geſehen: Welches wiederumb einen notablen Unterſcheid dieſer zwey intervallen, nehmlich der 2dæ und 9næ aus machet.

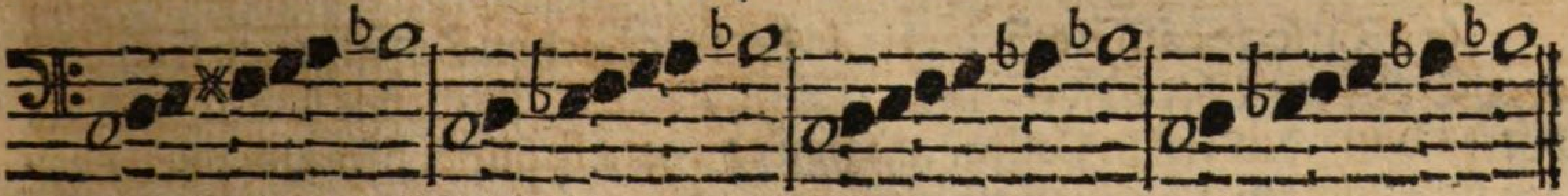


6ta ſuperfl. 7ma min. deficiens. 7ma min.



7ma maj. 8va. 9na minor. 9na major.

§. 20. Zu mercken iſt/ daß der mit ſchwartzen Noten bezeichnete ambitus oder durchgang der Intervallen, zwar nach Gelegenheit der Modorum Muſicorum veränderlich: es beſtehet aber dieſe Veränderung nur in bloſſer Verwechſelung der zu iedweden Intervallo gehörigen halben und gantzen Tone. Ein eintzig Exempel machet die Sache klahr. Man ſehe in dem Schemate den ambitum der 7mæ min. an/ (damit wir ein groſſes Intervallum zum Exempel ſetzen/) ſelbiger kan zwar zufälliger Weiſe auff folgende und noch mehrere Arthen verändert und verſetzet werden:



Allein alle dieſe Veränderungen des ambitus beſtehen in nicht mehr und nicht weniger/ als in 4. gantzen und 2. halben Tonen, wie oben von der 7ma min. erfordert worden; alſo mag man die Ordnung derſelben verſetzen/ wie man will/ ſo bleibet das oben §. 15. angegebene Kennzeichen einer 7mæ min. richtig. Und ſo gehet es mit allen übrigen Intervallen.

§. 21. Wir wollen aber hier gleichſam in Parentheſi ein Haupt-Dubium moviren/ welches von denen Anfängern biß nach Durchleſung der folgenden Capitel mag übergangen werden. Nehmlich wenn wir obiges Schema nach unſern 12. Chromatiſchen Clavibus examiniren/ ſo finden ſich gewiſſe Intervalla von gleichen Nahmen und *Diſtanz*, welche doch oben vor gantz von ein

ein ander unterſchiedene Intervalla angegeben und beſchrieben worden. Es kommen darinnen 6. conſiderable Caſus vor. Denn

1. Machen in beſagten Schemate die 2. Chromatiſche Claves c--dis, ſo wohl die 2.dam ſuperfluam, als die Tertiam minorem aus.
2. Geben allda c--e. ſo wohl die Tertiam minorem, als die 4tam imperfectam an.
3. Haben die 4ta Superflua, und 5ta imperfecta wiederumb die 2. chromatiſchen Claves c -fis. zu ihren äuſerſten Tonen.
4. Heißen die 5ta Superflua, und 6ta. min. beyde c--gis.
5. Die 6ta maj. und 7min. deficiens nennen ſich beyde c -a. und
6. Die 6ta maj. ſuperflua und 7ma min. heiſſen c-as Diæſis, und c-b. welches in der That wiederumb einerley Claves ſeynd.

Itzo fraget ſich / worinnen denn alle dieſe ingleicher diſtanz liegenden Intervalla ihrer Natur und Weſen nach von einander unterſchieden ſeynd?

§. 22. Uberhaupt kömmet freylich die Sache auff die Veränderung der Modorum Muſicorum an: den Special-Unterſcheid aber / beſagter gleich-ſcheinenden Intervallen zubemercken / ſo beſtehet ſelbiger vornehmlich in 3. ſtücken:

(1) Ratione cauſæ efficientis, in der ungleichen Zuſammenſetzung / oder Ordnung der halben / und gantzen Tone. Denn wir haben oben gehöret / daß (den erſten Caſum anlangend) die 2da Superflua aus einen einzigen überflüßigen Tone von einem gradu, die 3a min. aber aus einen gantzen und einem halben Tone beſtunde. Im andern Caſu beſtunde die 3a maj. in 2. gantzen / die 4ta Superflua aber in einen gantzen / und 2. halben Tonen. Man ſchlage oben die übrigen 4. Caſus nach / ſo wird ſich eben dergleichen Unterſcheid finden.

(2) Ratione formæ externæ & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum. Denn in obigen Schemate zehlet man im erſten Caſu, bey der 2da Superflua nur 2. gradus; bey der 3a min. aber drey. Im andern Caſu findet man bey der 3a maj. 3. gradus, bey der 4ta imperf. viere. Und ſo mit denen übrigen.

(3.) Ratione

(3) Ratione formæ eſſentialis, in der unterſchiedenen Natur und Tractament der Harmonie. Denn anlangend den erſten Caſum, ſo behält die 2da Superfl. die Natur der diſſonirenden 2dæ von der ſie den Namen führet, und hat natürlich die 4tam maj. und 6tam zum Accompagnement: die 3a min. hingegen bleibet bey ihren gewöhnlichen Tractament einer conſonirenden (h) Tertie, und hat natürlich die 5te oder 6te zum Accompagnement. Im andern Caſu behält die 3a *maj.* wiederum ihre conſonirende Natur, und gewöhnliches Accompagnement; die 4ta imperfecta aber, wird gemeiniglich von der diſſonirenden 2da minore begleitet. Im dritten Caſu ſeynd zwar 4ta ſuperfl. und 5ta min. beyde Diſſonantien, und ſcheinen einander deſto mehr verwand zu ſeyn, weil die 4ta ſuperfl. bey Verkehrung der Stimmen eine 5ta min. und dieſe hingegen auff eben ſolche Arth eine 4ta ſuperfl. wird: nichts deſto weniger ſeynd ſie von gantz unterſchiedener Natur, und Accompagnement; denn die ſcharff diſſonirende 4ta ſuperfl. ſyncopiret im Fundamental-Clave, und führet natürlich die gleichfals diſſonirende 2de im Accompagnement: die 5ta min. hingegen ſyncopiret in denen Ober-Stimmen, und führet ſtatt der 2dæ die conſonirende 3e bey ſich. Im 4ten Caſu ſeynd die 5ta ſuperfl. und 6ta min. wiederum von gantz unterſchiedenen Temperament. Denn die letztere behält die Natur und das gewöhnliche Accompagnement einer conſonirenden 6tæ, die 5ta ſuperfl. hingegen führet ſich als eine ſcharffe Diſſonantz auff, und hat nicht ſelten die 7me, zuweilen auch die ſyncopirende 2de bey ſich. Im 5. Caſu behält die 6ta maj. wiederum die Natur einer conſonirenden 6te, mit ihren gewöhnlichen Accompagnement der 3e. Die 7ma min. defic. aber nimmt die völlige Natur der diſſonirenden 7me an, und wird natürl. mit 3a u. 5ta min. accompagniret. Im letzten Caſu wird die 6ta ſuperfl. ungeachtet ihrer Härtigkeit, gleichfals als eine conſonirende 6te von der ſie den Namen führet, tractiret. Die diſſonirende 7*ma* maj. hingegen bleibet bey

(h) Von Conſonantien und Diſſonantien beſiehe nechſtfolgenden § 23. ſeqv. Vom Tractament und vollſtimmigen Accompagnement aber der Con- und Diſſonantien wird in nechſtfolgenden zwey Capiteln weitläufftig gehandelt werden.

ihrer ſyncopirenden Natur und gewöhnlichen Accompagnement der 3e und 5te. (i)

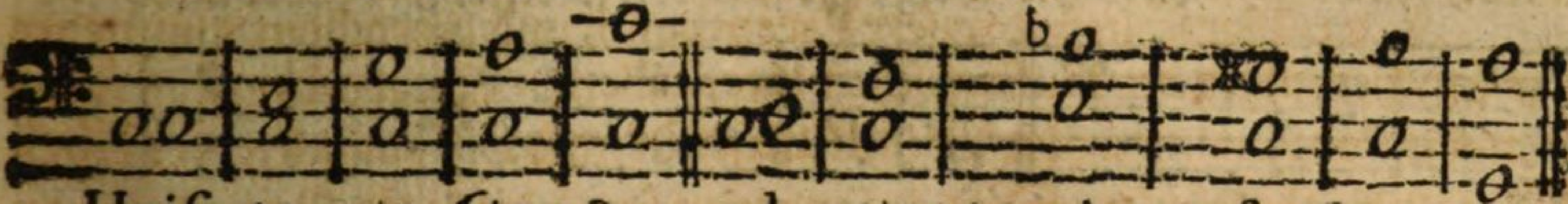
§. 23. Wir ſchließen unſere Parentheſin, und betrachten nunmehro die Eintheilungen der Muſicaliſchen Intervallen. Sie werden aber überhaupt in Conſonantien, oder Wohlklingende, und Diſſonantien oder Ubelklingende, abgetheilet. Die Conſonantien ſeynd die 3a 5ta 6ta und 8va zu welcher letzten ſich auch der Uniſonus zehlet. Sie werden Wohlklingend, genennet, weil ſie bey Zuſammen-Anſchlagung beyder Tone des Intervalli dem Ohre nicht verdrießlich, ſondern vielmehr angenehm fallen. Die Diſſonantien ſeynd die 2da 4ta 5ta min. (k) 5ta Superfl. 7ma und 9na. Ungeachtet nun bey heutiger Muſic die Diſſonantien das Allerſchönſte ausmachen, ſo hat man ſie doch Ubelklingend getauffet, weil ſie bey dem erſten Anſchlage das Ohr zubeleidigen ſcheinen, und dahero erſt durch gewiſſe Kunſt-Griffe zum Wohl-Klange müſſen gebracht, und reſolviret werden.

§. 24 Die-

(i) Wer alles bißherige wohl inne hat, der kan gar wohl die Natur, den Unterſcheid und das Accompagnement aller in der gantzen Muſic vorkommenden Con- und Diſſonantien gründlich erkennen und practiciren lernen, ohne weder die Solmiſation, noch die alten 3. Genera Muſices, (von welchen unten ein mehres,) hierinnen zu Hülffe zu nehmen. Wenn die Herrn Solmiſatores unſer ehrliches a. b. c. ſo wohl als wir zu practiciren wüſten, ſo würden ſie davon eine gütigere Meinung faſſen. Kurtz zu ſagen: es heißet in dieſer Controvers, Conſvetudo altera Natura; Wer ſich einmahl von Jugend auf, an das ut, re, mi, fa, gewöhnet, der meinet, es ſtecke nothwendig das gantze Heil der Muſic darinnen. Indeß ſehen wir heut zu Tage viel brave Virtuoſen in Lebens-gröſſe vor uns, welche die Solmiſation in geringſten nicht verſtehen, und uns gleichwohl die allerſchönſten Sachen vorſingen, vorſpielen, vorcomponiren, und die regulirteſten und ſchwehrſten Themata künſtliche Fugen, und doppel Fugen, nach allen Regeln wohl ausführen: wie wollen wir denn gleich wohl ſo halßſtarrig ſeyn, und ſagen, man könne ohne die Solmiſation kein vollkommener Muſicus ſeyn? Und wenn man denn gantze Stunden mit denen allereifrigſten Solmiſatoribus pro und contra diſputiret, und alle vorgelegte Solmiſations-Problemata nach dem Hochdeutſchen A. B. C. richtig ſolviret, ſo läufft es doch wohl zu letzt auff den appendicem propriæ Confeſſionis hinaus: quot in verbis, ſimus faciles, modo &c.

(k) Wir zehlen hier die 5ta min. gleichfals unter die Diſſonantien, weil ſie iederzeit ne-

Conſonantiæ. Diſſonantiæ.

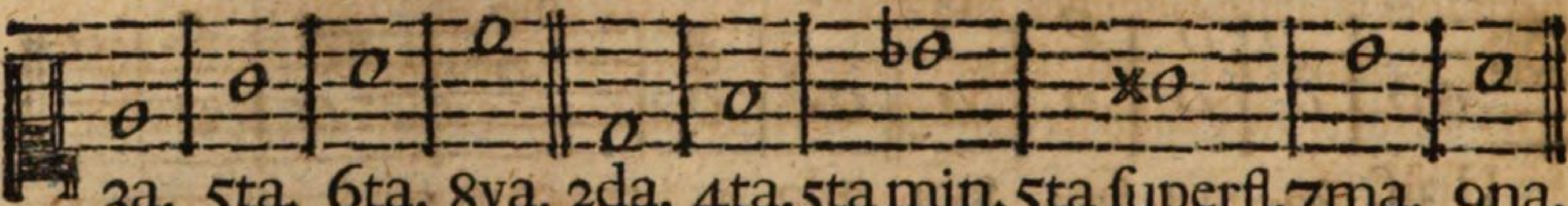


Uniſ. 3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta ſupfl. 7a. 9na.

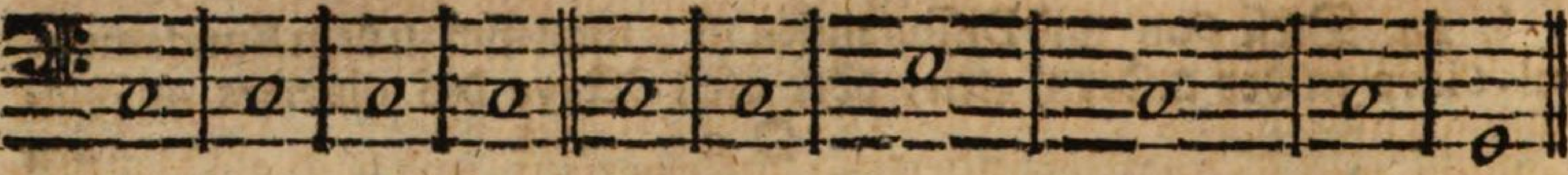
§. 24. Dieſe Con- und Diſſonantien mag man nun zu dem Fundamental-Clave in der andern, 3ten, oder 4ten Octave des Claviers anſchla-

neceſſario reſolviren, i. e. einen halben oder gantzen Ton unter ſich gehen muß, (welches wohl von niemanden kan geläugnet werden, man müſte denn in gewiſſen Fällen die reſolutiones Theatrales, nicht kennen.) Dieſe reſolutio indiſpenſabilis aber iſt wohl das allerſicherſte Kennzeichen einer wahren Diſſonanz: dahero der gemeine Einwurff, welchen man ſonſt auch der unſchuldigen 4te zu machen pfleget: daß nemlich die 5ta perfecta bey der 6te ſich gleichfals als eine Diſſonanz auffuhre, und doch eine Conſonanz ſey; gar nichts darwider beweiſet. Denn wer zwinget doch die 5t. perfect dazu, wenn ſie ſich freywillig in die Sclaverey neben der 6te begiebet? ſie kan ja vor ſich alleine gegen den Baſſ-Clavem. iederzeit ohne Feſſel, als eine Conſonanz erſcheinen, und brauchet ſodenn keiner reſolution: Die 5ta min. hingegen darff ſich ſo wenig ohne darauf folgende reſolution gebrauchen laſſen, als andere unſtreitige Diſſonantien der 2de, 7me, 9ne &c. Wahr iſt es, daß ſie nicht iederzeit muß præpariret werden, oder vorhero liegen; allein das machet ſie zu keiner Conſonanz, weil ſolches auch der 4te und 7me gemein iſt, welche wir doch vor unſtreitige Diſſonantien halten. Ziehen wir ferner das Gehöre dabey zu rathe, ſo wolte ich es demjenigen eher verzeihen, welcher bey Gegeneinanderhaltung und bedächtlicher Anhörung der 4tæ perfect. und 5tæ min. die erſtere vor eine Conſonanz, und im Gegentheil die letztere vor eine Diſſonanz hielte, als welcher umgekehrt die 4te vor eine Diſſonanz ſchelten, und die 5ta min. darneben zur Conſonanz erheben wolte: in meinen Ohren diſſonirt die letztere allzeit mehr als die erſtere. Daß aber die 5ta min. in der Muſic auf angenehme Art kan gebrauchet werden, ſolches wiederfähret auch allen übrigen Diſſonantien, und eben in dieſem Verſtande pflegen wir zu ſagen, daß die, denen Alten ſo hart vorgekommene Diſſonantien bey unſerer heutigen Muſic, das ſchönſte ausmachen. Indeß iſt nicht zu läugnen daß wir in praxi gleichwohl alle auf einerley Art mit dem Intervallo der umgehen; dahero verliehret die edle

gen, ſo verändern ſie (außer dem Uniſono, welcher in die Octave verändert wird.) ihre Nahmen nicht. Folgbahr ſtünden ſie einer 8ve höher alſo: (l)



3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta ſuperfl. 7ma. 9na.



§. 25. Die Conſonantien werden wiederum eingetheilet in Conſonantias perfectas oder Vollkommene, und imperfectas oder Unvollkommene Conſonantien. Die Perfectæ ſeynd die 5te und 8ve welche man aus zweyerley Urſachen Vollkommen nennen mag: Erſtlich, weil nach der Mei-

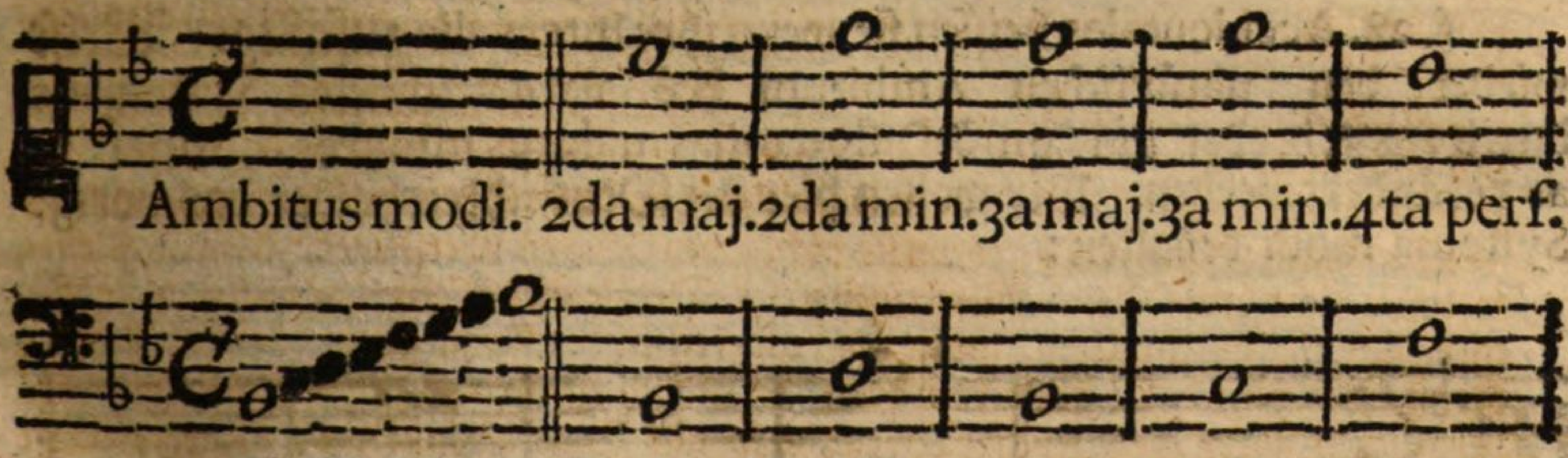
Muſic weiter nichts dabey, man mag die unſchuldige ♯♭ den bloſſen Nahmen nach, (wenn man ſie ſonſt en Maitre zu tractiren weiß,) gleich vor eine Conſonanz, Diſſonanz, oder gar vor einen Hermaphroditen tauffen, wofern dieſer muthwillige Streit auf andere Art nicht zu vergleichen wäre. De Quarta perfecta idem ſit Judicium.

(l) Diejenigen, welche die Künſte gern mit vielen Terminis technicis überhäuffen, pflegen die Con- u. diſſonantien einzutheilen in ſimplices compoſitas, bis-compoſitas, ter-compoſitas, quater-compoſitas &c. Simplices nennen ſie, wenn die Intervalla nicht eine Octave überſteigen; Compoſitas, wenn ſie nicht zwey Octaven überſteigen; bis-compoſitas, wenn ſie nicht drey Octaven überſteigen u. ſ. f. Dergleichen Terminos technicos in Büchern hiſtoricè durchzuleſen, wenn man albereit in der Kunſt geſetzt iſt, und ſich den Kopff nicht mehr damit verwirren darff, iſt endlich einem noch zu verzeihen, (wiewohl dergleichen überflüßige Kunſt-Wörter noch alle Tage Schockweiſe könten erdacht werden, wofern etwas daran gelegen wäre:) Wer aber bey Unverſtändigen mit ſolcher vermeynten Gelehrſamkeiten prahlen, und nur damit fein fremde reden will, da doch ſonſt nichts hinter ihm iſt, (wie diejenigen thun, welche bey Leibe niemahls auf Lateiniſch ſagen: Tertia minor, Major, Quarta, Quinta, Sexta &c. ſondern fein Alt-Griechiſch: Semi-Ditonus, Ditonus, Diateſſeron, Diapente, Hexachordum &c.) die machen es natürlich, wie die Charlatans auf denen Jahrmärckten, welche denen Bauren die vortreffliche Wurtzel Radix, ſo auf dem güldenen Berge Mons wächſet, vor eine überirrdiſche Rarität verkauffen.

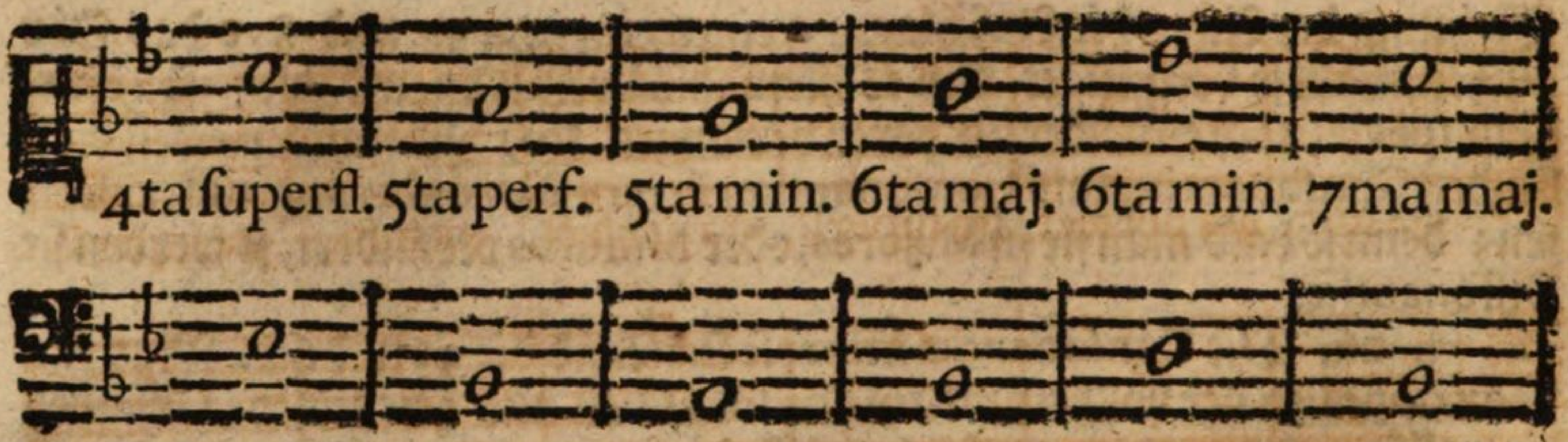
Meinung der Alten die Anſchlagung einer eintzigen 5te und 8ve das Ohr auff einmahl ſo vergnüget, daß es niemahls zwey 8ven und zwey 5ten ejusdem ſpeciei nach einander zu hören verlanget. (m) Zum andern weil dieſe beyden Conſonantiæ, (als Conſonantiæ) keiner Veränderung unterworffen; denn ſo bald man ſie in Majores, oder Minores verändert, ſo werden ſie Diſſonantiæ.

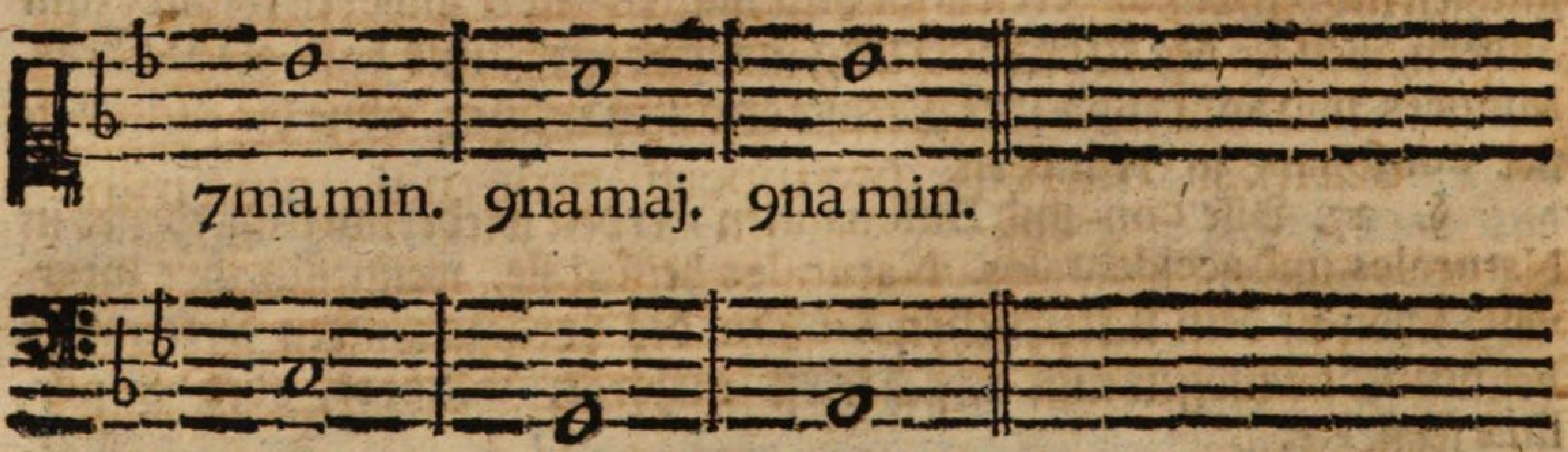
§. 26. Die Conſonantiæ imperfectæ ſeynd die 3e und 6te. Man kan ſie ex oppoſito der vollkommenen Conſonantien aus zweyerley Urſachen **unvollkommen** nennen, erſtlich weil ſie das Ohr nicht auff einmahl ſo vergnügen mögen, daß es deren nicht viele nach einander anhören könnte; zum andern, weil ſie der **Veränderung** unterworffen, und bald als Majores, Minores und Superfluæ ihre Dienſte erweiſen müſſen, ohne die Natur einer Conſonantz zu verändern.

§. 27. Alle Con- und Diſſonantien werden wiederum eingetheilet in Naturales, und accidentales. Naturales heiſſen ſie, wenn ſich ihre Intervalla ſchon in dem **natürlichen** Ambitu des vorgezeichneten Syſtematis befinden, ſie mögen nun an ſich ſelbſt majores, minores, oder Superfluæ ſeyn. *e.g.*

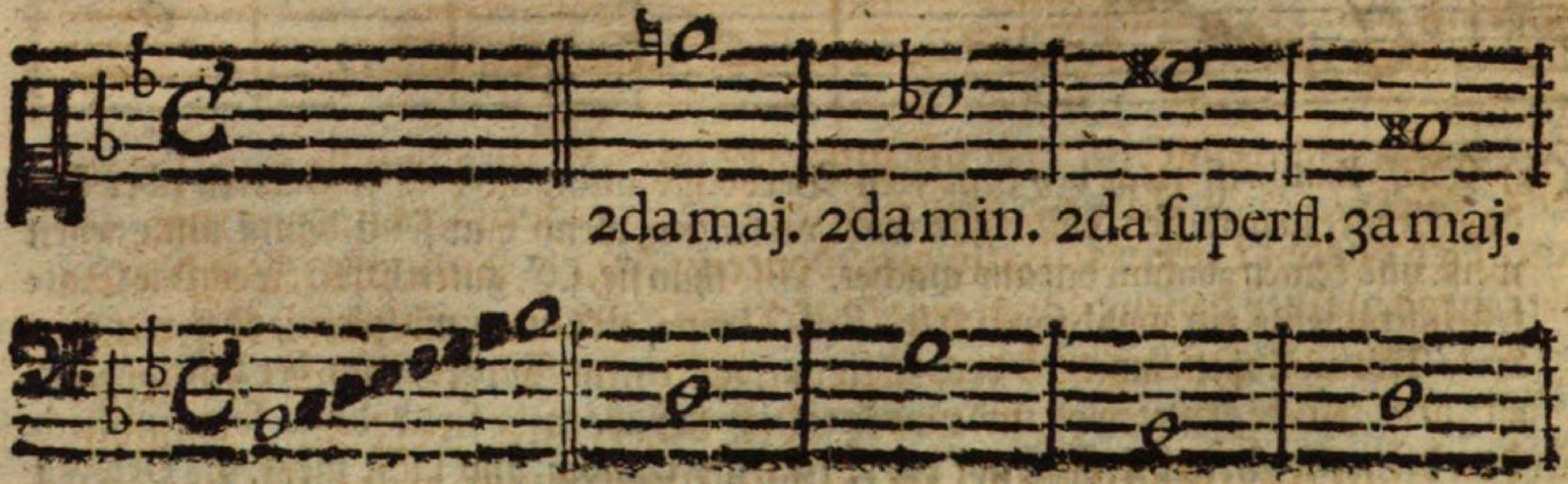


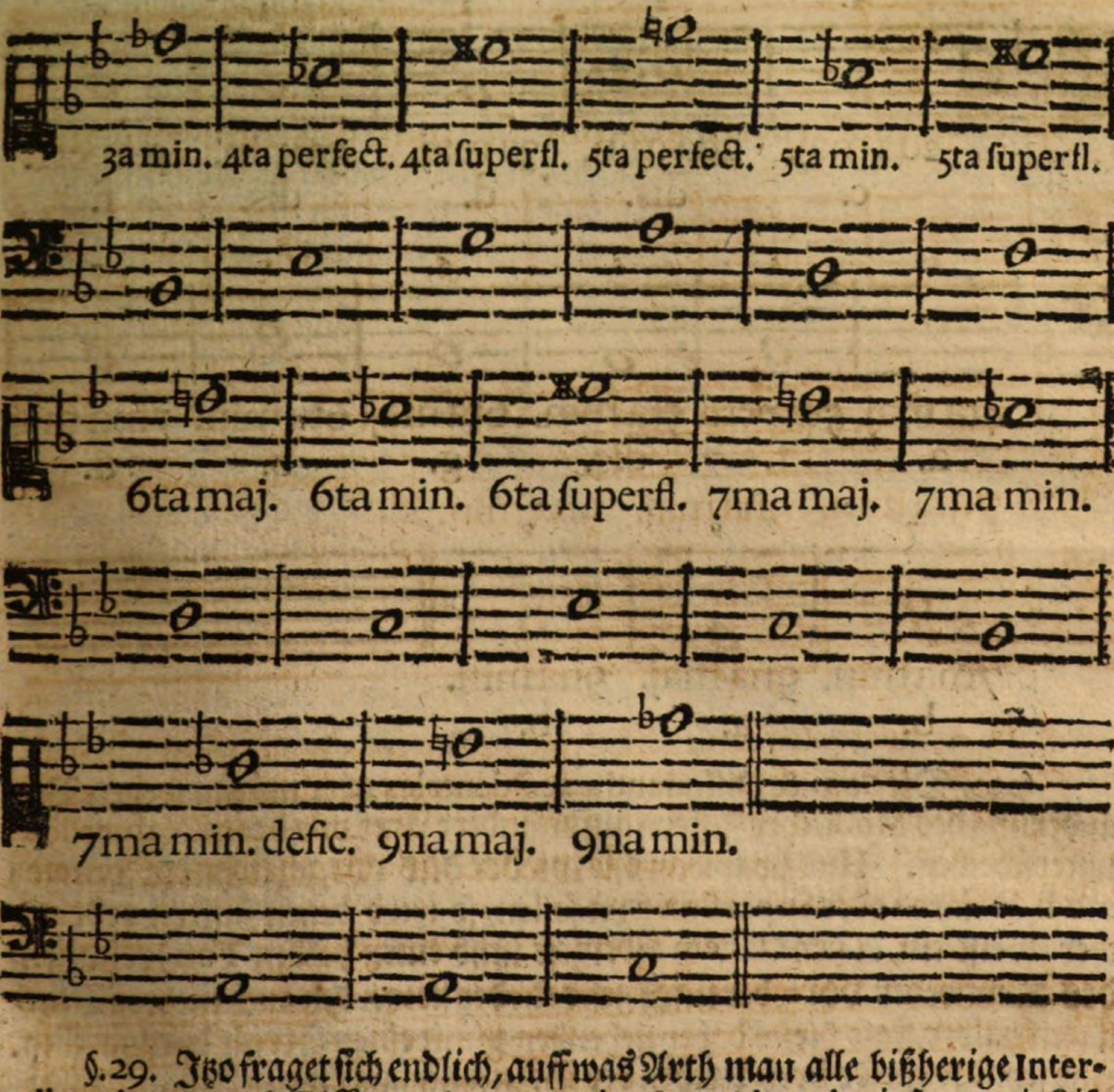
(m) Dieſe Raiſon iſt zwar bey dem 5ten Verboth hinlänglich; Die Octaven aber kan das Gehöre in gewiſſen Fällen gar wohl vertragen, wenn man ſonſt damit umzugehen weiß, und keinen abuſum daraus machet. Alſo thun ſie, z.E. guten Effect, wenn die Saiten-Inſtrumenta ein wohl-inventirtes Baſſ-Thema all'Ottava mitſpielen, oder wenn in Stylo Theatrali eine eintzelne Vocal-Stimme, mit einem ſaubern Piano der Inſtrumente, all'Ottava alta begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr ſeynd, da dieſe 8ven, gleich dem bekannten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, als Uniſoni, und nicht mehr, als Octaven betrachtet werden.





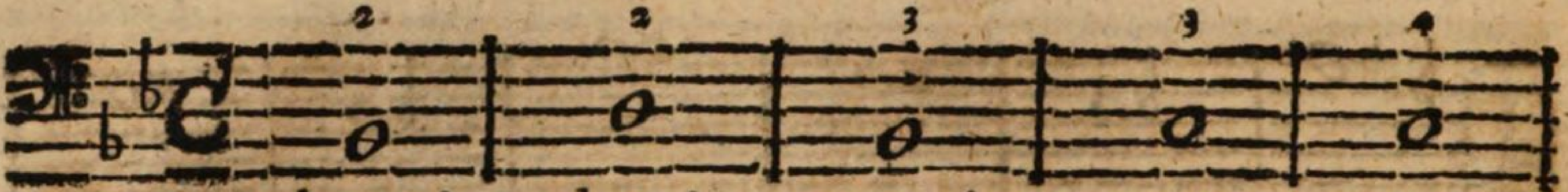
§. 28. Accidentales heiſſen ſie, wenn ihre Intervalla zufälliger Weiſe wieder den natürlichen Ambitum des vorgezeichneten Syſtematis durch ein ✕. b. oder ♮ in Con- & Diſſonantias majores, minores & Superfluas verändert werden. Wir wollen hier der Deutlichkeit halber das vorige Syſtema modi behalten:



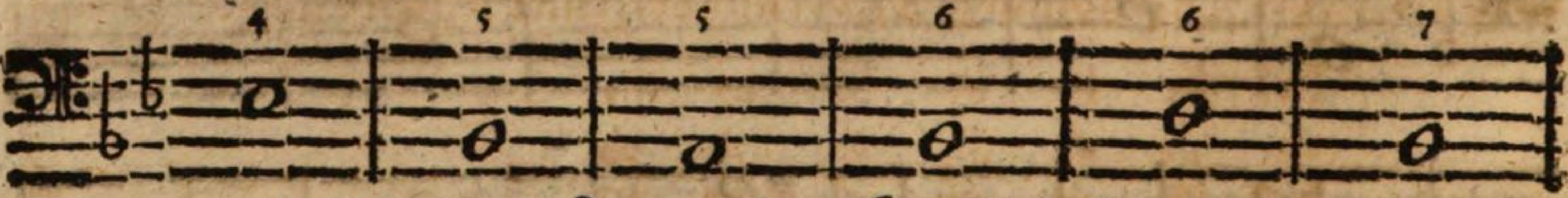


§. 29. Itzo fraget ſich endlich, auff was Arth man alle bißherige Intervalla, oder Con- & Diſſonantias naturales & accidentales in dem mit Ziffern bezeichneten General-Baſſe anzudeuten pflege? Antwort: Die Naturales werden über denen Noten mit ſchlechten Ziffern angedeutet, als 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. übrigens iſt nichts daran gelegen, ob ſie wegen des vorgezeichneten Syſtematis modi, majores, minores oder Superfluæ werden. Folgbar würden die in §. 27. angegebene Con- & Diſſonantiæ naturales alſo bezeichnet ſtehen:

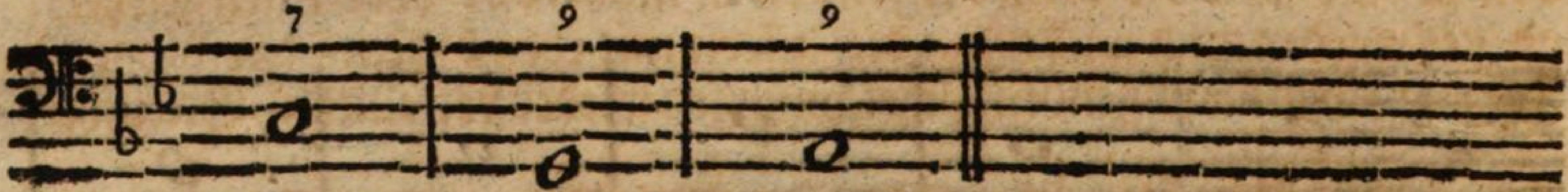
§. 30.



2da maj. c. 2da min. dis. 3a maj. d. 3a min. dis. 4ta perf. f.

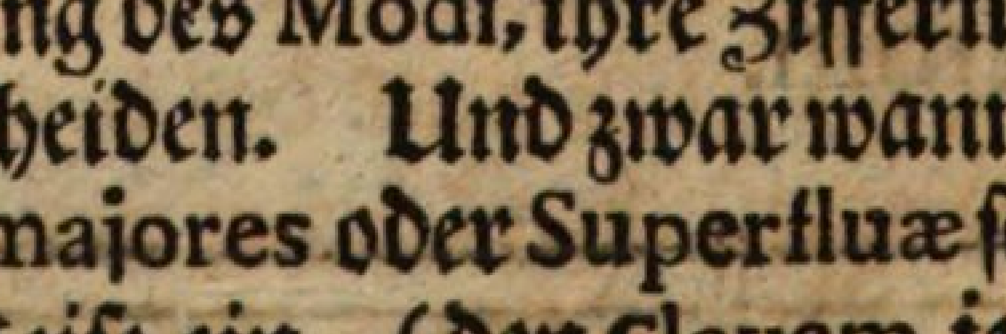


4ta maj. a. 5ta perf. f. 5ta min. dis. 6ta maj. g. 6ta min. b. 7ma maj. a.



7ma min. b. 9na maj. a. 9na min. b.

§. 30. Die Con- & Diſſonantiæ accidentales aber müſſen wegen Veränderung des Modi, ihre Ziffern auf beſondere Arth von denen Naturalibus unterſcheiden. Und zwar wann ſie wieder das vorgezeichnete Syſtema modi, majores oder Superfluæ ſeyn ſollen, ſo wird denen Ziffern ordentlicher Weiſe ein, (den Clavem iederzeit umb einen halben Ton) erhöhendes ✗ entweder vor- oder nach geſetzet, oder ſie werden auch mehrer Deutligkeit halber, ſtatt dieſes dabey ſtehenden ✗ mit einen Strich durchſtrichen. Alſo ſeynd folgende drey Arthen der Bezeichnung, von einerley Geltung:



§. 31. Sol-

§. 31. Sollen aber die Accidentales wieder das vorgezeichnete Syſtema modi, minores oder Deficientes werden, ſo wird denen Ziffern ein, (den Clavem iederzeit um ein Semitonium minus) erniedrigendes b. moll, entweder vor- oder nach geſetzet; oder ſie werden gleichfals mehrer Deutligkeit halber, mit dieſem b moll durchzogen. Alſo ſeynd folgende drey Arten der Bezeichnung, wiederum von einer ley Geltung:

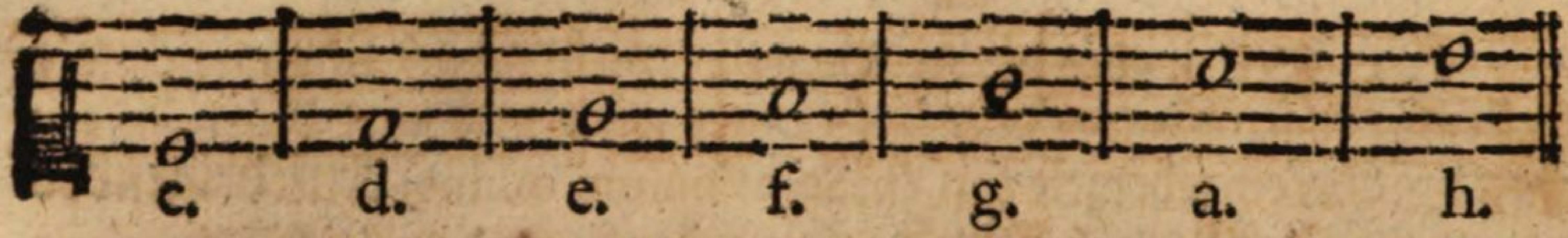
b2	b3	b4	b5	b6	b7	b9
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
2̸	3̸	4̸	5̸	6̸	7̸	9̸

§. 32. Das ♮ wird denen Ziffern gleichfalls bald ſtatt des erhöhenden ✕ bald ſtatt des erniedrigenden b. mollis vor- oder nach geſetzet, oder es werden auch wiederum die Ziffern mit eben dieſem ♮ durchzogen. Folgbar ſeynd die folgenden Bezeichnungen wieder von einerley Geltung:

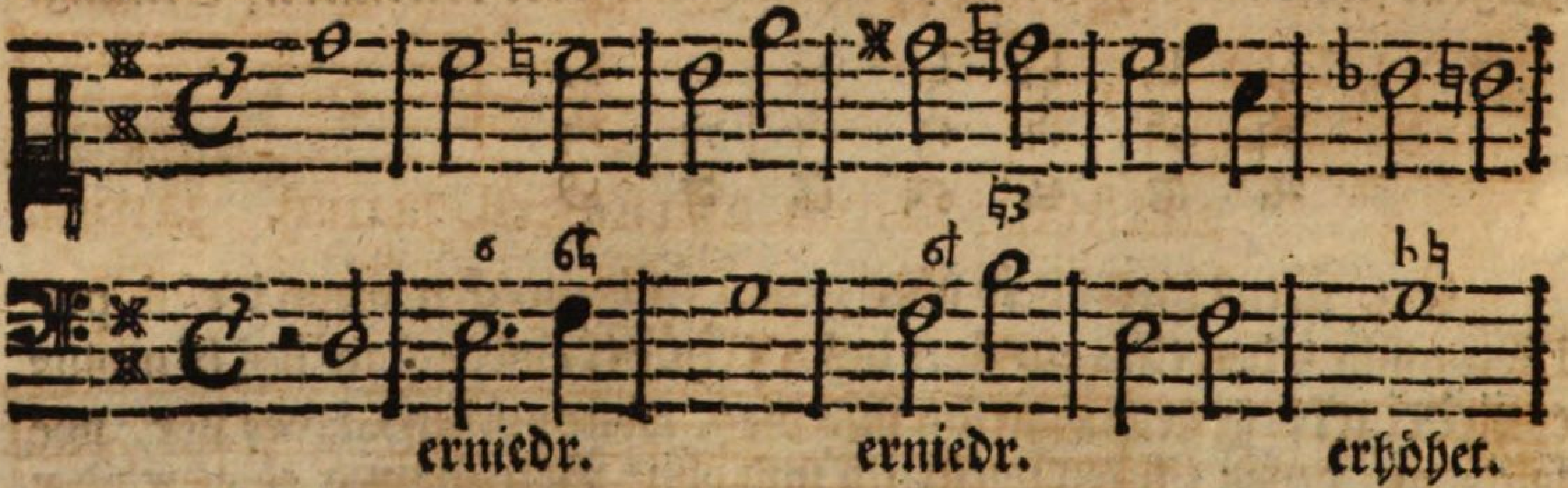
♮2	♮3	♮4	♮5	♮6	♮7	♮9
2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7♮	9♮
2̸	3̸ (n)	4̸	5̸	6̸	7̸	9̸

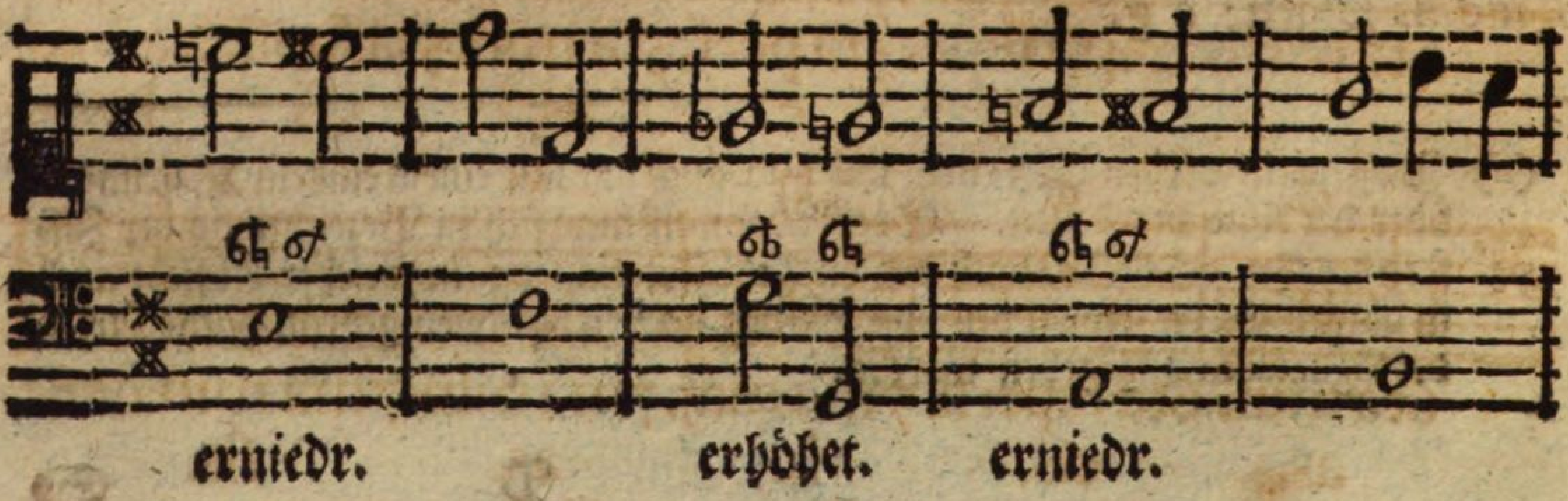
§. 33. Den Unterſcheid aber genau zu bemercken, wenn dieſes, pur Diatoniſche ♮ den Clavem ſtatt des ✕ erhöhet, oder ſtatt des b. mollis erniedriget; ſo ſtelle man ſich nur die 7. Diatoniſchen Claves vor, wie ſolche auf denen Lineen natürlich und ohne Bezeichnung eines ✕ oder b. mollis folgen: e.g.

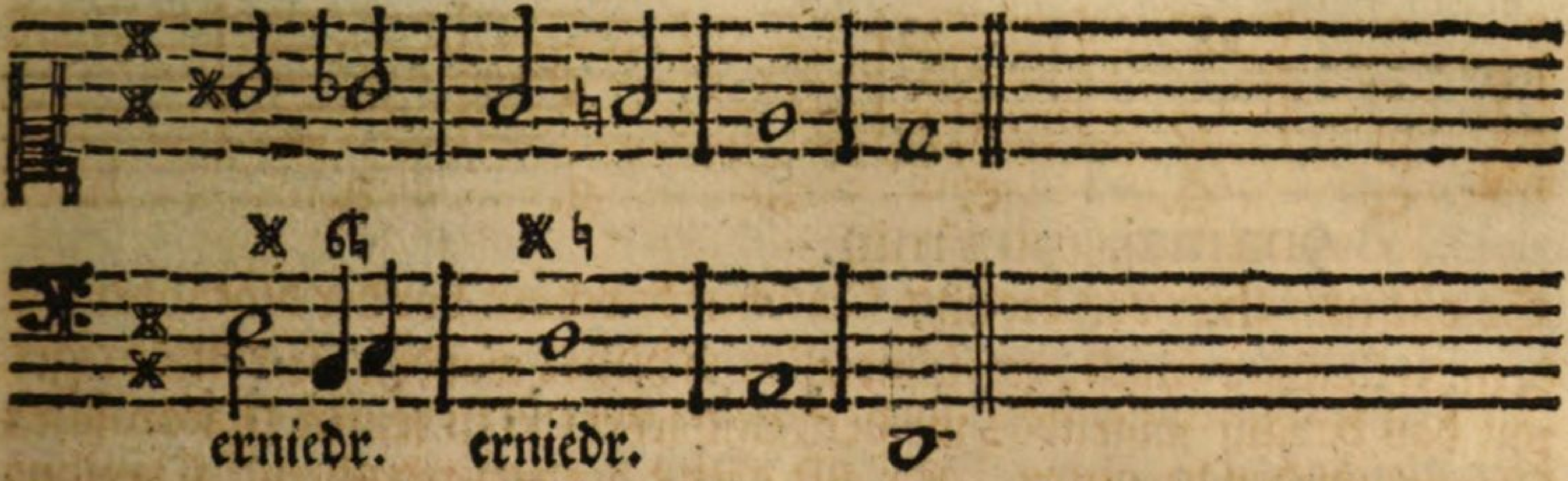
(n) Insgemein werden die 3a maj. und min. auch nur mit einem eintzeln ✕. ♮. und b. über der Note angedeutet. Sonſt aber muß man ſich in Bezeichnung der Ziffern des General-Baſſes. nach der Landes-Art richten; in welcher Abſicht auch in obigen §§. die ſowohl bey uns, als bey andern Nationen gebräuchliche Arten der Signaturen angegeben worden.



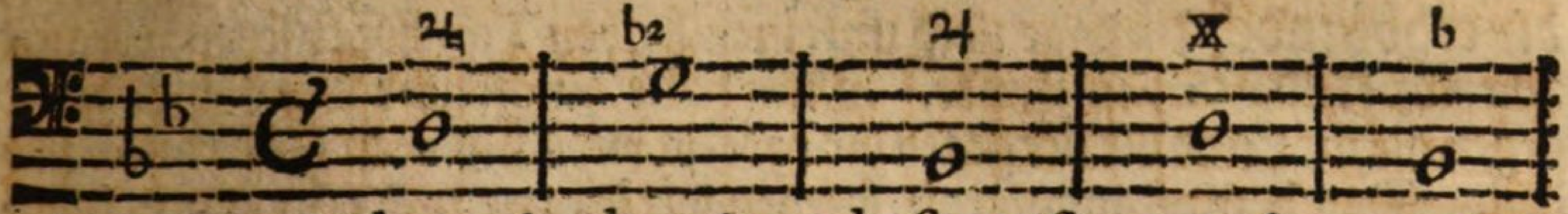
So offt nan einer von dieſen 7. Clavibus durch ein, vor der Note oder vor dem Syſtemate modi, gezeichnetes ✕ erhöhet worden, ſo erniedriget ihn das darauf folgende ♮ wieder, und ſetzet ihn in ſeinen Diatoniſchen Clavem wieder herunter. So offt aber einer von gedachten 7. Clavibus durch ein, vor der Note, oder vor dem Syſtemate modi, gezeichnetes b. moll erniedriget worden, ſo erhöhet ihn das darauf folgende ♮ wieder, und ſetzet ihn in ſeinen Diatoniſchen Clavem wieder hinauf. Man kan aus folgendem Exempel den Unterſcheid der Erhöhung und Erniedrigung dieſes ♮ ſowohl in der Ober-Stimme, als denen darüber geſetzten Signaturen bemercken:

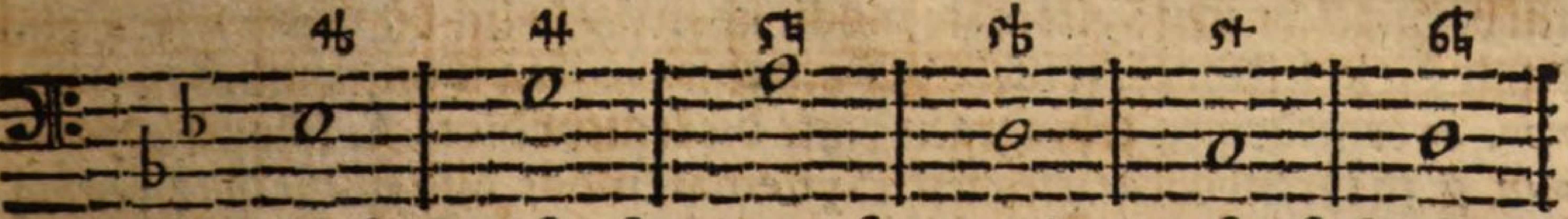


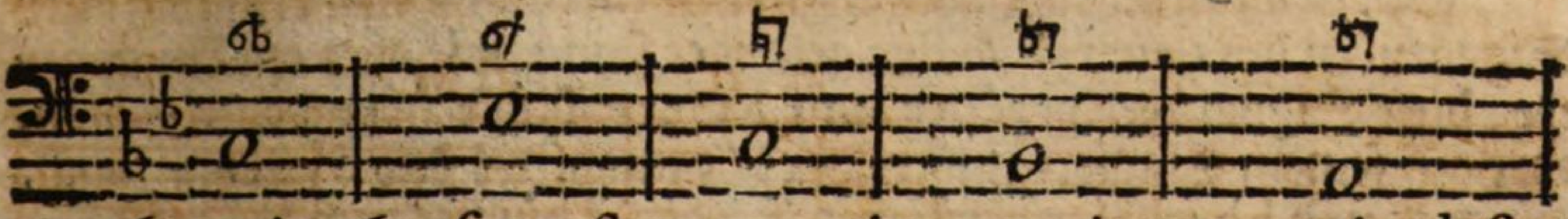


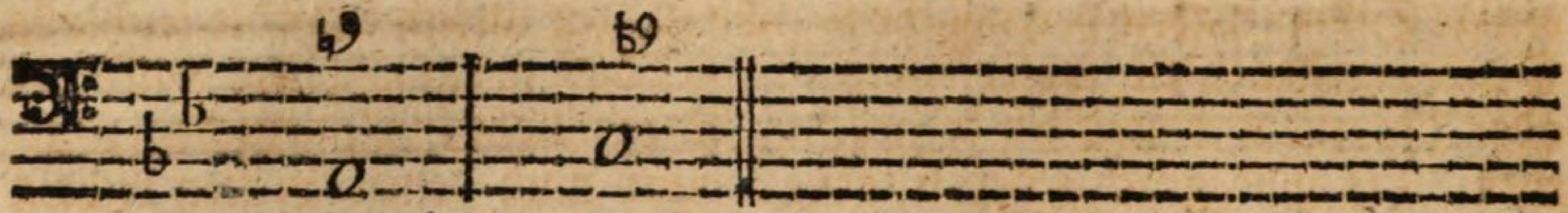


§. 34. Nun iſt wieder nichts daran gelegen, ob alle bißherige, durch das ✕. b. und ♮. angegebene Con- & Diſſonantiæ Accidentales, von ohngefehr Majores, Minores, Superfluæ oder Deficientes werden; weil es hier wiederum von dem vorgezeichneten Syſtemate modi dependiret. Folgbar würden die in vorhergehenden §. 28. geſetzten Con- & Diſſonantiæ Accidentales im General-Baſſ alſo bezeichnet ſtehen:









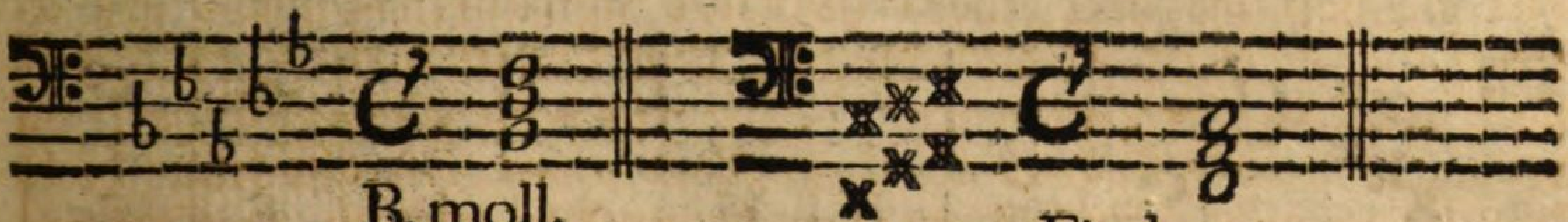
9na maj. 9na min.
h. cis.

In dieſen Exempeln ſehen wir, daß die über der erſten und 3ten Note hier gleichgültige, oder beyde erhöhende Signaturen ♮ und ✗ zweyerley Dinge angeben, nemlich die erſte deutet 2dam maj. an, die andere aber 2dam Superfluam, warum? Die erſte Note (nemlich d) hatte im vorgezeichneten Syſtemate modi nur 2dam minor: Dis, alſo kunte die ♮ den clavem nicht mehr als um einen halben Ton erhöhen, woraus 2da maj. e. entſtunde: hingegen hat die 3te Note *B.* die natürliche 2dam maj. *C.* ſchon in ihrem vorgezeichneten Syſtemate modi, alſo muſte nothwendig die erhöhende ✗ ſelbige noch um einen halben Ton höher ſetzen, woraus 2da Superflua *Cis*, entſtunde. Man halte auf gleiche Art die 8te Note gegen die 10te, und die 11te gegen die 13te, ſo wird ſich eben dieſe raiſon finden. Das b. moll anlangend, ſo ſehen wir die 15te und 16te Note, beyde mit der b7 bezeichnet, da ſie doch über der erſtern *7mam min.* über der andern aber *7mam min. defic.* angiebet, warum? Die erſtere Note *B.* hatte im vorgezeichneten Syſtemate modi, ſchon natürlich die *7mam min. a.* alſo kunte die b7 ſelbige nicht mehr als um einen halben Ton, nemlich in *7mam min. as* erniedrigen; hingegen hatte die letztere Note A. ſchon die *7mam min.* g. in ihrem vorgezeichneten Syſtemate modi, alſo muſte nothwendig die allzeit erniedrigende b7 ſelbige noch einen halben Ton tieffer in *7mam min.* defic. verſetzen. Und ſo in denen übrigen Caſibus.

§. 35. Biß hieher möchte man zu einer theoratiſchen Erkäntniß aller Signaturen des General Baſſes gelanget ſeyn: wie aber ein Anfänger eben dieſe Signaturen practice, mit leichter Mühe über denen Noten, oder auf ſeinem Claviere finden ſolle, (zumahl wo das Syſtema modi, mit ✗ ✗ und b b wohl verbrähmet iſt,) dieſes dürffte noch bey manchen

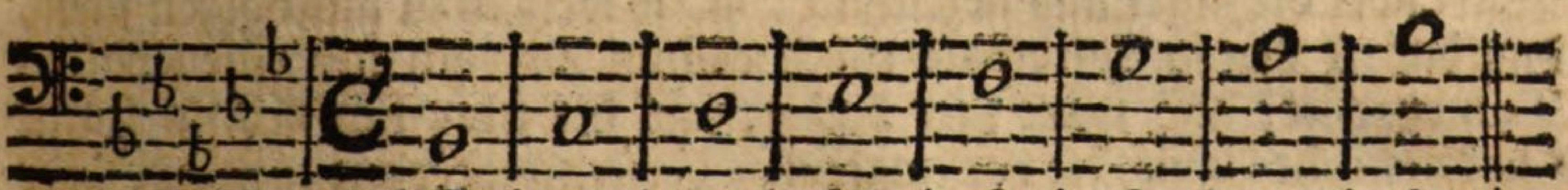
einige

einige Schwürigkeit verurſachen. Es iſt aber an ſich ſelbſt die leichteſte Sache von der Welt, wofern man nur (1) das vorgezeichnete Syſtema, oder die mit ✕✕ und bb bemerckten Claves wohl in Augenſchein nimmet. (2) Die gradus der Intervallorum nach denen Lineen richtig abzehlet, wie oben gelehret worden. Wir wollen zu dem Ende in folgenden 2. Modis wenige Exempel geben, wornach man in allen übrigen, leichten und ſchwehren, ja in den allerſchwehrſten Modis Muſicis, ohne Mühe verfahren kan:



B. moll. Fis dur.

§. 36. Erſtlich nehmen wir den Modum B. moll, und bildet ſich hier ein Anfänger vor allen Dingen die 8vam ſeines vorgezeigneten Syſtematis wohl ein, welches denen Lineen nach, und auff dem Claviere alſo lautet:



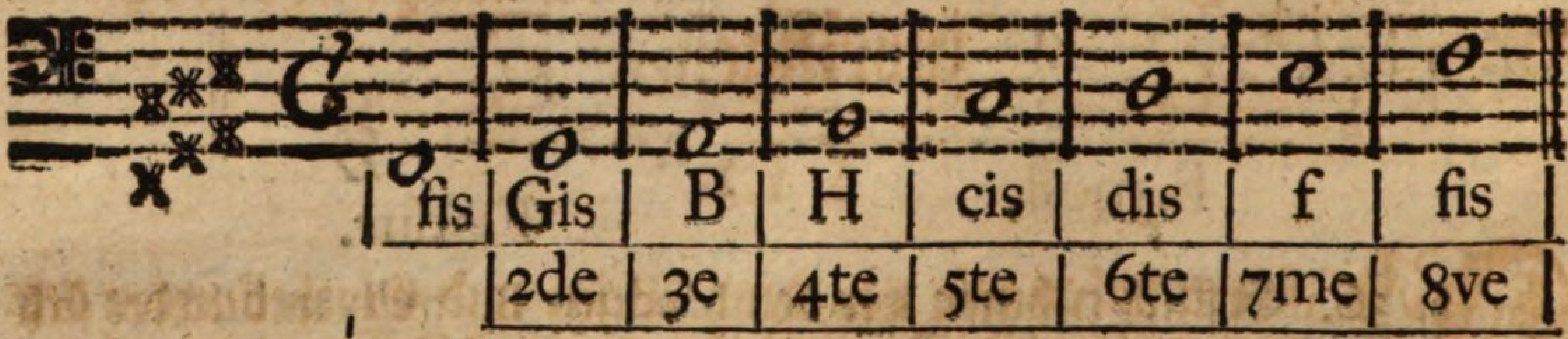
| B | c | cis | dis | f | fis | gis | b |

| 2de | 3e | 4te | 5te | 6te | 7me | 8ve |

Geſetzt nun, es ſtünde über der Note B. die Ziffer 6. ſo zehlet man von dem B. an, 6. gradus auffwerts, da findet ſich im 6ten gradu das fis. Wäre aber die Ziffer alſo bezeichnet: 6♮ ſo weiß man ſchon aus obigen, daß hier das ♮. den in Syſtemate modi befindlichen Clavem um einen halben Ton erhöhet, alſo wäre ſolchenfals das g. (als der über ſich nechſtgelegene Chromatiſche Clavis) die verlangte 6♮. Geſetzt wiederum, es ſtünde über der Note: cis, die Ziffer 9. ſo zehlet man von dieſen Cis

an, 9. gradus aufwerts, da findet ſich im 9ten gradu: Dis. Wäre aber die Ziffer alſo bezeichnet: ♭9, ſo weiß man wiederum aus obigen, daß das b den in Syſtemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, und alſo wäre ſolchemfals das D, (als der unter ſich nechſtgelegene chromatiſche Clavis) die verlangte ♭9. Und ſo gehet es mit allen übrigen Signaturen dieſer Arth.

§. 37. Bey dem Modo Fisdur bildet man ſich wiederum die 8vam Syſtematis, nach denen Lineen und dem Claviere wohl ein:



Geſetzt nun, es wäre über der Note B. die Ziffer 4. befindlich, ſo zehlet man von dieſen B. 4. gradus auffwarts, da findet ſich: dis, zur 4te. Wäre aber die Ziffer alſo gezeichnet: 4♯, ſo weiß man aus obigen ſchon, daß das ✕ den in Syſtemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erhöhet, alſo wäre hier das e, (als der über ſich nechſtgelegene Chromatiſche Clavis) die verlangte 4♯. Geſetzt wiederum, es ſtünde über der Note Fis. die Ziffer 7. ſo zehlet man von dem Fis an, 7. gradus auffwarts, da findet ſich das F. zur 7me. Wäre aber die Ziffer alſo bezeichnet: ♮7. ſo weiß man wiederum aus obigen, daß hier das ♮ den in Syſtemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, ſolgbar wäre hier gleichfals das e, (als der unter ſich nechſtgelegene Chromatiſche Clavis) dieverlangte ♮7. Und ſo gehet es mit alleu übrigen Signaturen dieſer Arth; wobey nochmahls zuerinnern, daß ein vor der Baſs-Note ſelbſtſtehendes ✕. ♮. oder b. niemahls eine Veränderung in Abzehlung der Graduum verurſachet, ſondern man fähet vor wie nach, von der Linee oder von dem Spatio, worauff die Note ſtehet, auff warts anzuzehlen, biß man die verlangte Signatur entdecket.

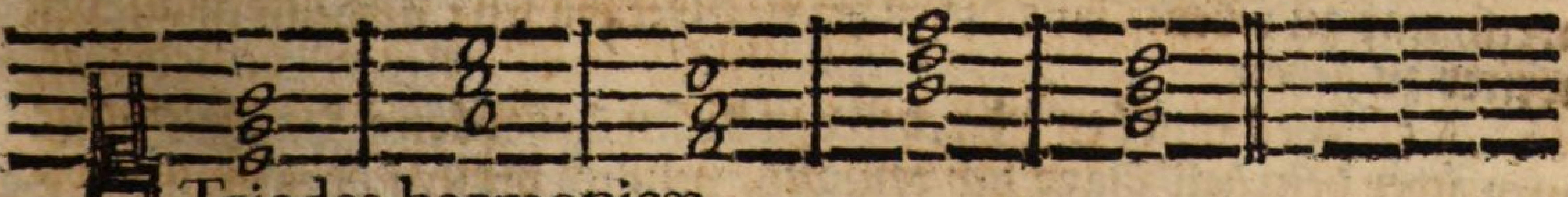
Das

Das II. Capitel
Von
denen ordentlichen Accorden,
und
wie ſelbige denen Incipienten nutzbahr beyzubringen.

§. 1.

Bißhero haben wir von dem Weſen und Eintheilungen der muſicaliſchen Intervallen, oder Con-und Diſſonantien gehandelt; hinführo werden wir von deroſelben Gebrauch und würcklichen Zuſammenſetzung einer völligen Harmonie zu reden haben.

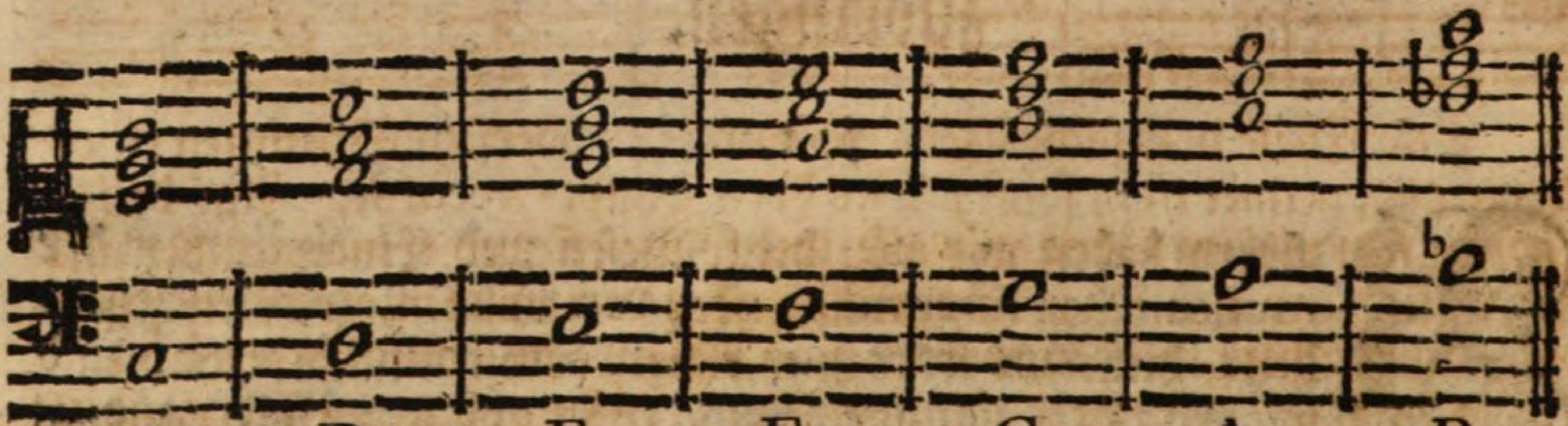
§. 2. Die erſte und vornehmſte Zuſammenſetzung vieler Conſonantien, woraus eine Muſicaliſche Harmonie entſprünget, iſt die, allen Muſicis Trias harmonica, oder eine aus drey Stimmen zuſammen geſetzte harmonie, welche beſtehet in der Baſi, (dem fundamental-clave) Tertia und Quinta, e. g.



Triades harmonicæ.

§. 3. Von dieſer Triade harmonica, pfleget man mit Recht zu ſagen, ſie ſeye dergeſtalt vollkommen, daß wenn man auch hundert und mehr Stimmen dazu componiren wolte, ſo können ſie alle nichts anders, als

als eine in höhern oder tieffern Octaven geſchehene Wiederholung eben dieſer Triadis ſeyn; dahero wer die 4te Stimme zur Triade harmonica erfinden will, der fänget von der Vermehrung der baſeos an, die man nemlich in der Octava wiederhohlet, und alsdenn wird ſie getauffet: Trias harmonica aucta, die vermehrte Trias harmonica; welche man ſonſt auch mit einem Worte zu nennen pfleget: einen ACCORD, oder ordinairen (a) Satz und Griff, zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Muſic ſeynd folgende:



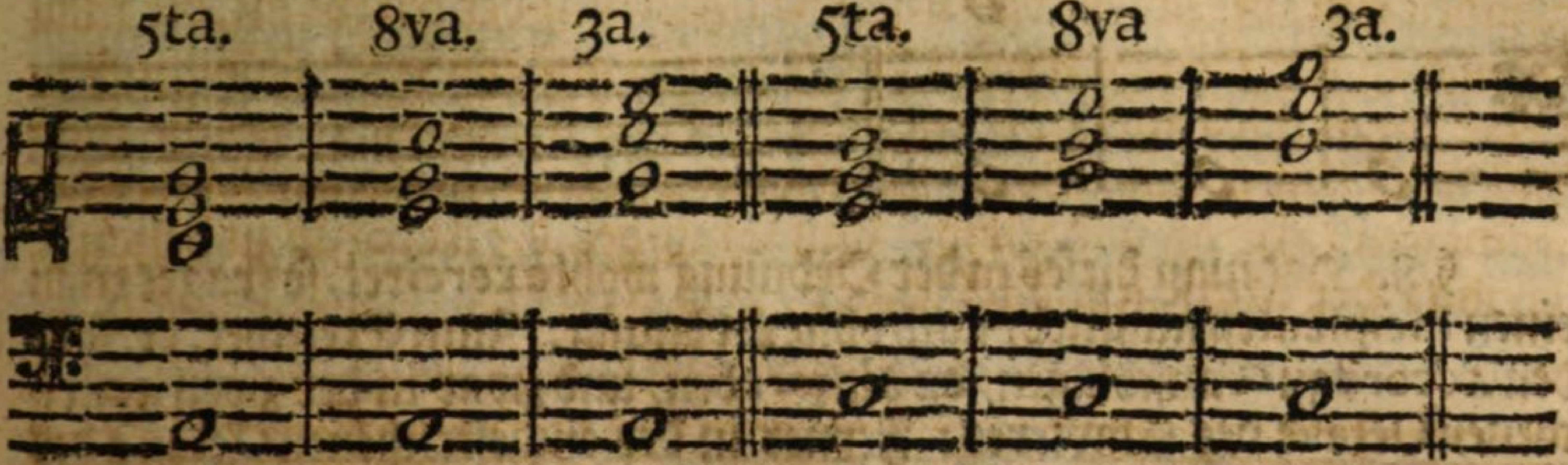
C. D. E. F. G. A. B.

§. 4. Dieſe ordinairen Accorde ſeynd die erſten Exercitia practica vor einen Incipienten, welcher auf dem Clavier gar keine, oder ſehr wenige Principia hat. Man läſſet ihn derowegen ſelbige zu iedweden von dieſen 7. Clavibus, bald in der Ordnung, bald ohne Ordnung ſo lange ſuchen, und wiederhohlen, biß er ſie insgeſamt in der Fauſt hat, und ohne Anſtoß weiß, was zu iedem Clave die 3a 5ta und Octava ſey: alsdenn iſt es Zeit weiter zu gehen.

§. 5. Weil nun bey iedweden von dieſen Accorden 3. Haupt-Stimmen über dem Baſſ-Clave ſich befinden, nemlich die 8va oder vermehrte Baſis, die 3a und 5ta, ſo iſt auch natürlich, daß dieſe 3. Stimmen in der Ordnung 3 mahl können verwechſelt werden, nemlich, einmahl die 5te oben,

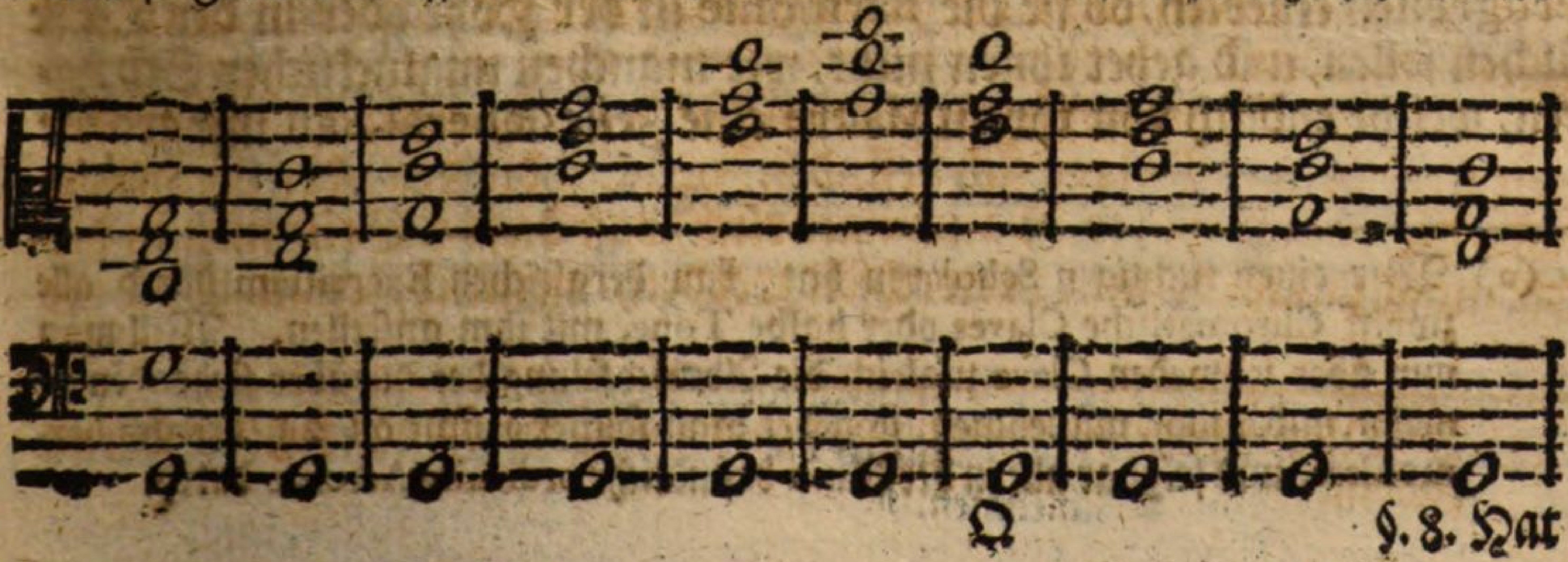
(a) Zum Unterſcheide der Extraordinairen Accorde, wovon das folgende Capitel handelt.

oben, das andere mahl die 8ve, das drittemahl die 3e oben. Zum Exempel, die Accorde zu A, und C,

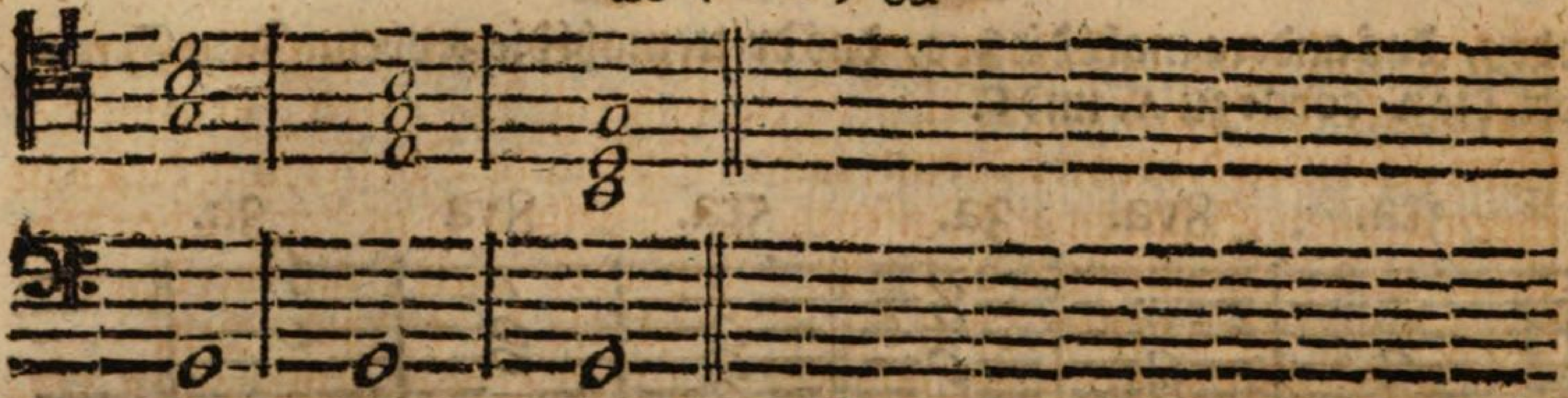


§.6. Dieſe dreyfache Verwechſelung der oberſten Stimmen eines Accordes, nennet man ſonſt: Die drey Haupt-Accorde. Auf dieſen beruhet ſehr viel im General-Baſſe, und können ſie bey ermangelnder guter Ausführung, eben ſo viel Schwürigkeiten verurſachen, als ſie hingegen die Sache leichter machen, wofern man ſelbige recht gründlich tractiret.

§.7. Man exerciret alſo gemeldte drey Haupt-Accorde dergeſtalt durch obige 7. muſicliſche Claves, daß man ſie durch alle Octaven des Claviers, bald in der Höhe, bald in der Tieffe, bald ordentlich, bald ohne Ordnung heraus ſuchen läſſet. Zum Exempel, man will den Accord zu G. wohl exerciren, ſo ſaget man dem Scholaren, daß ſich ſelbiger vielfältig in denen vier geſtrichenen Octaven befinde; und alſo gehet man alle Accorde zu gedachtem Clave G. durch das gantze Clavier rück- und vorwarts folgender maſſen durch, ohne ſelbige auf das Pappier zu ſchreiben:



§. 8. Hat



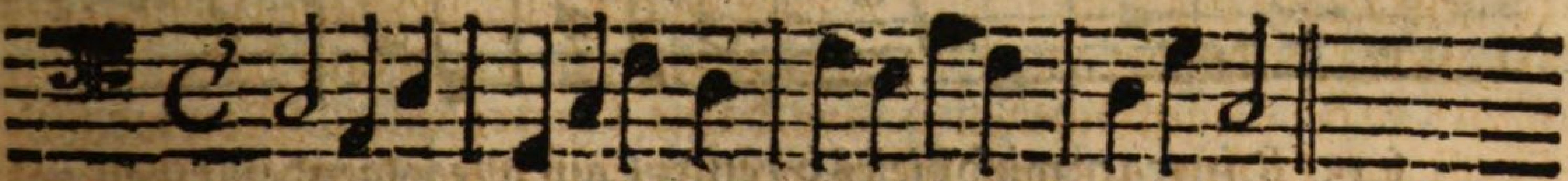
§. 8. Hat man dieſes in der Ordnung wohl exerciret, ſo fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Zum Exempel, er ſolle den Accord zu G. anſchlagen, da die 5ta oben, und zwar in der zwey geſtrichenen Octave des Clavieres: Ferner in der eingeſtrichenen Octave des Clavieres, da die 8ve oben: in der zweygeſtrichenen Octave, da die Tertie oben: in der eingeſtrichenen Octave, da die Tertie oben ꝛc. Man wechſele ſo offt mit dieſem Accord, biß man ſiehet, daß er ſich durch alle Octaven des Clavieres fertig in der Fauſt befindet.

§. 9. Wie man nun mit dieſem Clave G. verfahren, eben ſo verfähret man mit denen übrigen 6. Clavibus der Muſic, (a) welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühſam ſcheinet, ſo giebt es doch denen Incipienten auf dreyfache Art einen ungemeinen Vorſprung. Denn erſtlich bekommen ſie hierdurch einige Ideam von dem Clavier und General-Baſſ im Kopff, ehe ſie einmahl dieſen anfangen: Hiernechſt wiſſen ſie bey dem würcklichen Anfange deſſelben, die zu iedem Clave gehörigen 3en, 5ten, 8ven ꝛc. albereit auswendig, und können alſo vollkommene Attention auf die nothwendigen Regeln haben. Drittens iſt es ihnen bey fernern Progreſſen einerley, ob ſie die harmonie in der Höhe oder in der Tieffe ſuchen ſollen, und gehet ihnen nicht, wie manchen unglücklichen Scholaren, welche endlich von ihrem Maitre eine Zeile General-Baſſ mit groſſer Mühe,

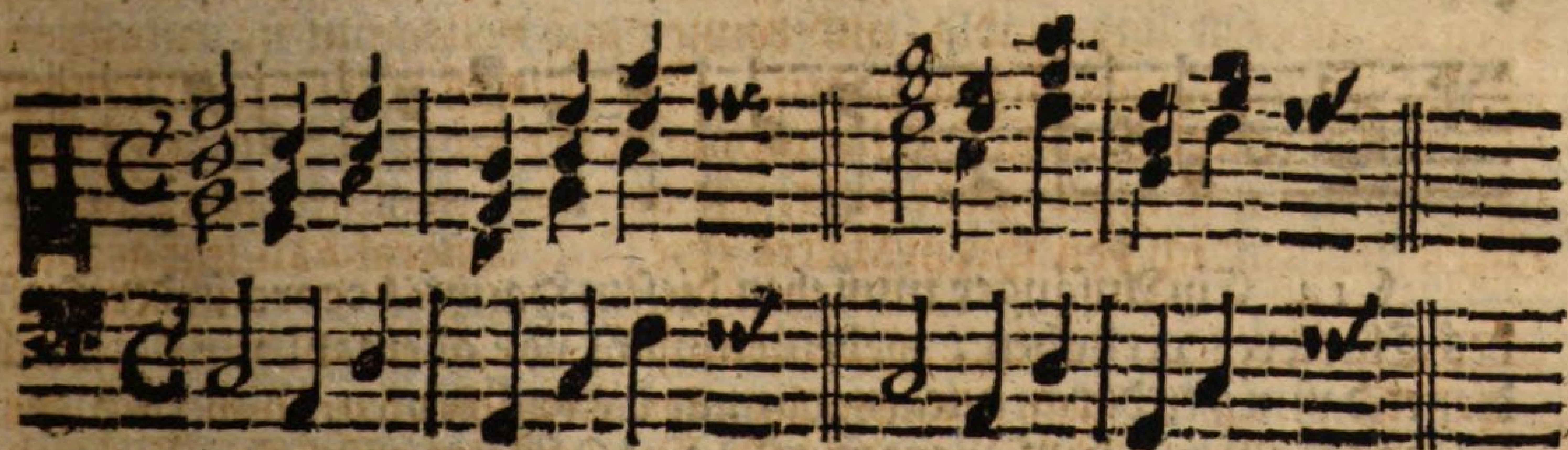
(a) Wer einen tüchtigen Scholaren hat, kan dergleichen Exercitium durch alle zwölff Chromatiſche Claves oder halbe Tone, mit ihm anſtellen. Will man nun über iedweden Clave zugleich die Abwechſelung der darüber ſtehenden 3e major. und minor. mitnehmen, ſo gehet man ſolcher geſtalt alle 24. Triades harmonicas, und folgbar alle in der Natur befindliche ordinaire Accorde durch.

Mühe, und ohne Judicio erlernet, ſo bald aber, als ihnen in eben dem Exempel, die Hand etwas tieffer oder höher geſetzet wird, ſo ſeynd die ſchon erlernten Noten wiederum lauter Spaniſche Dörffer, und dieſes zu ihren gröſten Schaden und Aufenthalt. Weiln alſo in dergleichen Methode und Exercitio ein vielfacher Nutz verborgen; als werden wir durch den gantzen erſten Theil dieſes Tractates dabey verbleiben.

§.10. Biß hieher haben wir bey eintzelnen Accorden mehr das Clavier, als den General-Baß ſelbſt exerciret; nunmehro erſt fänget man an, dem Incipienten gantze Zeilen von unterſchiedenen auf einander folgenden Accorden vorzuſchreiben, wozu folgendes Exempel dienen kan:

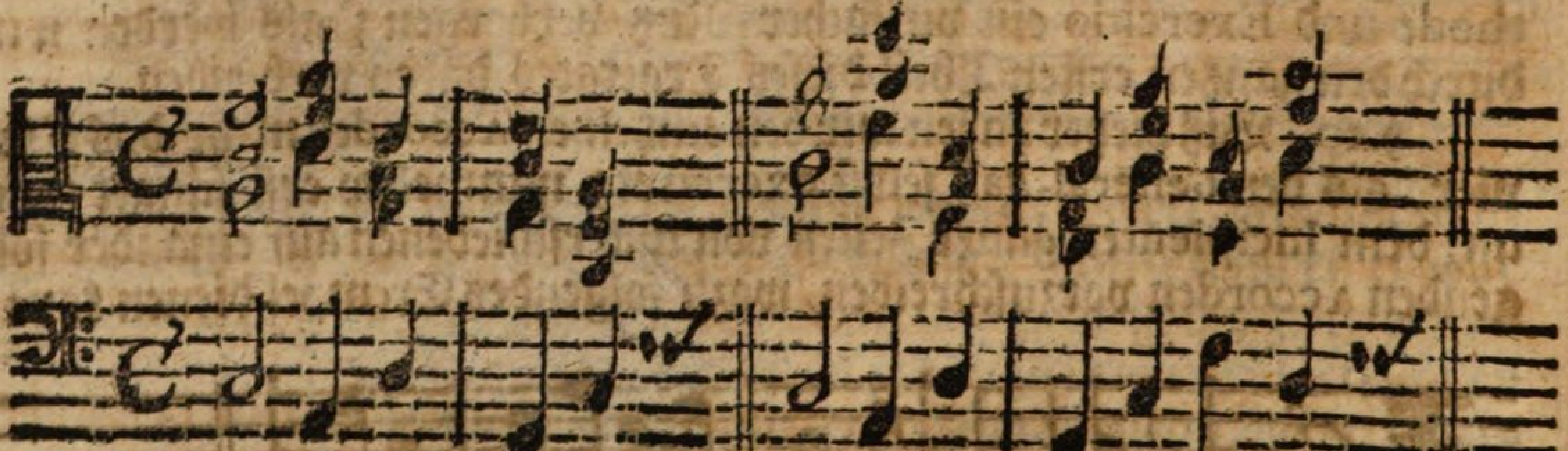


§.11. Bey Anfang dieſes Exercitii nimmt man hauptſächlich zwey Regeln in acht. Die erſte Regel iſt: Daß in der Muſic überhaupt niemahls zwey Stimmen mit einander in Octaven oder 5ten fortgehen dürffen. Alſo würde das nur gegebene Exempel folgender maſſen gantz vitiös geſpielet, weil die Ober-Stimme das einemahl mit dem Baſſe in lauter Octaven, das andere mahl in lauter 5ten einhergehet, welches ſonderlich in denen äuſſerſten Stimmen zu vermeiden:

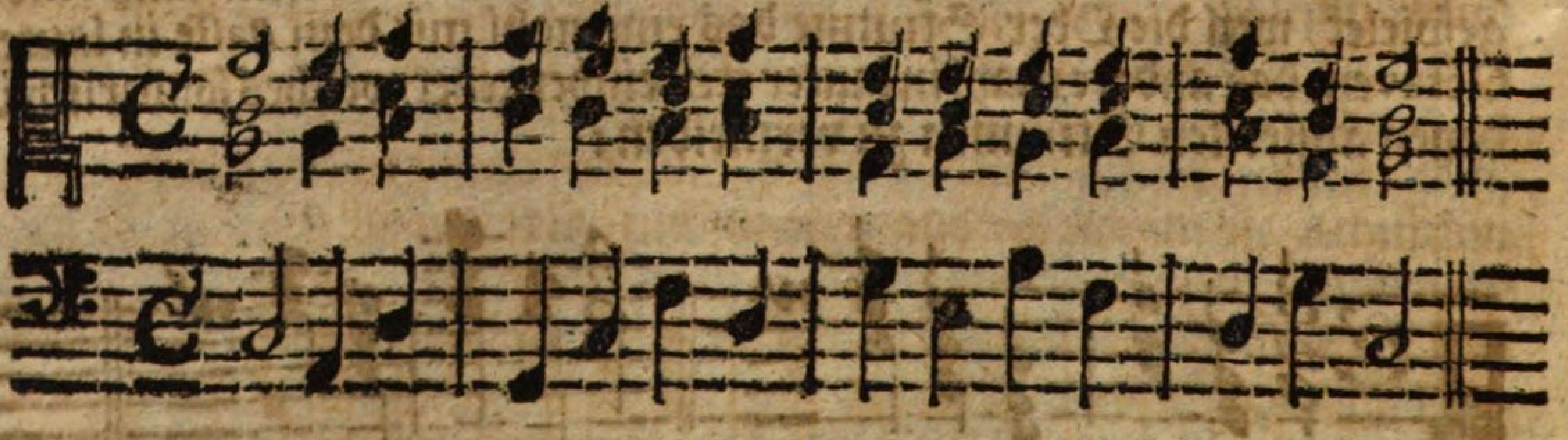


§.12. Dieſe und andere ungeſchickte Gänge im General-Baſſe deſto leichter zu vermeiden, ſo mercket man ſich auch die andere Regel: nemlich,

daß man niemahls mit denen Händen unnöthige Sprünge machen, ſondern ſo viel möglich mit ſanffter Bewegung iederzeit den nechſtgelegenen Accord ſuchen ſolle. Alſo wäre folgende Arth zu ſpielen wiederum vitiös und ungeräumt:

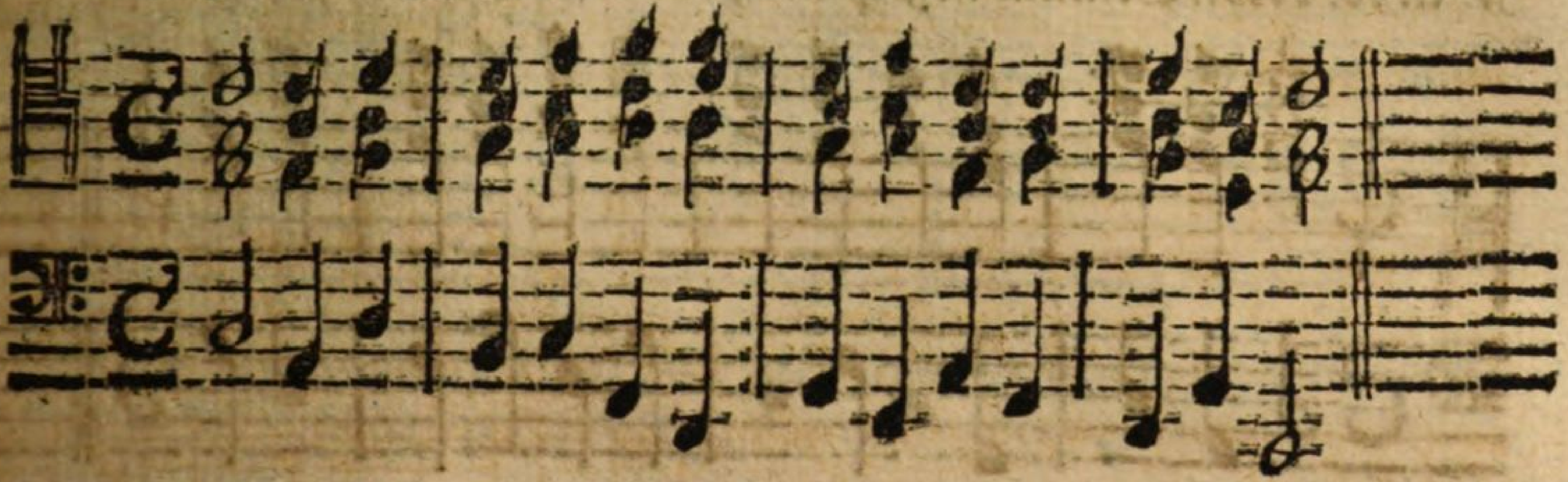


§. 13. Hingegen wird dieſes Exempel auf alle folgende Arthen wohlgeſpielet: und zwar, weil wir das Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anſtellen wollen, ſo fangen wir von dem Accorde an, da die Octave in der Ober-Stimme lieget, da denn die Connexion aller Accorde ohngefehr alſo gerathen möchte:

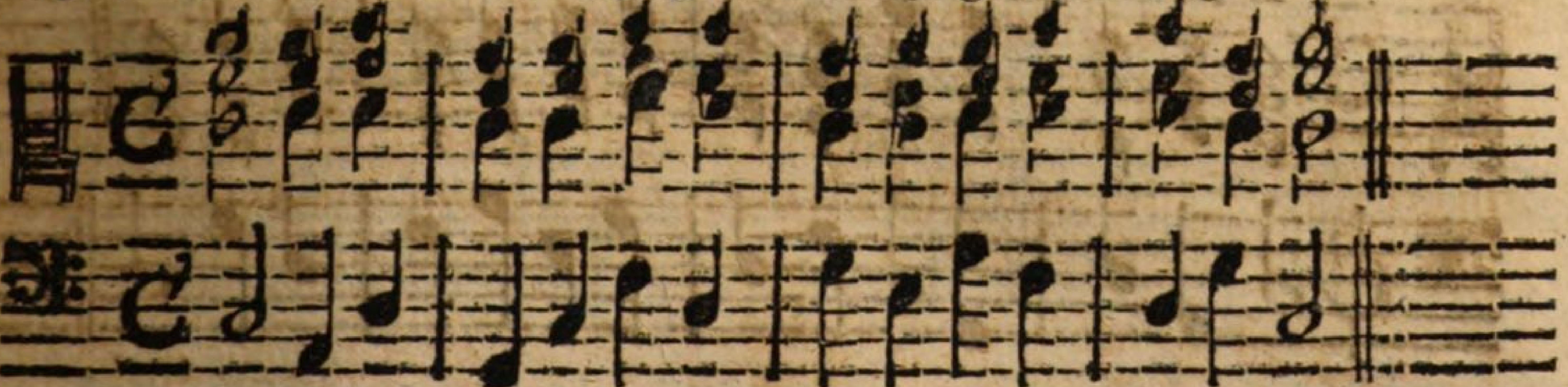


§. 14. Ein Anfänger muß eben dieſem Haupt-Accord in der Tieffe des Clavieres verſuchen; wobey einmahl vor allemahl zur Nachricht dienet, daß nichts daran gelegen, ob man die Baſſ-Noten, (ſonderlich wann die Hände ein ander im Wege ſeynd,) eine Octave tieffer oder hoher will nehmen, als ſie ſtehen, oder ob man ſie auch in würcklichen Octaven doppelt einher-

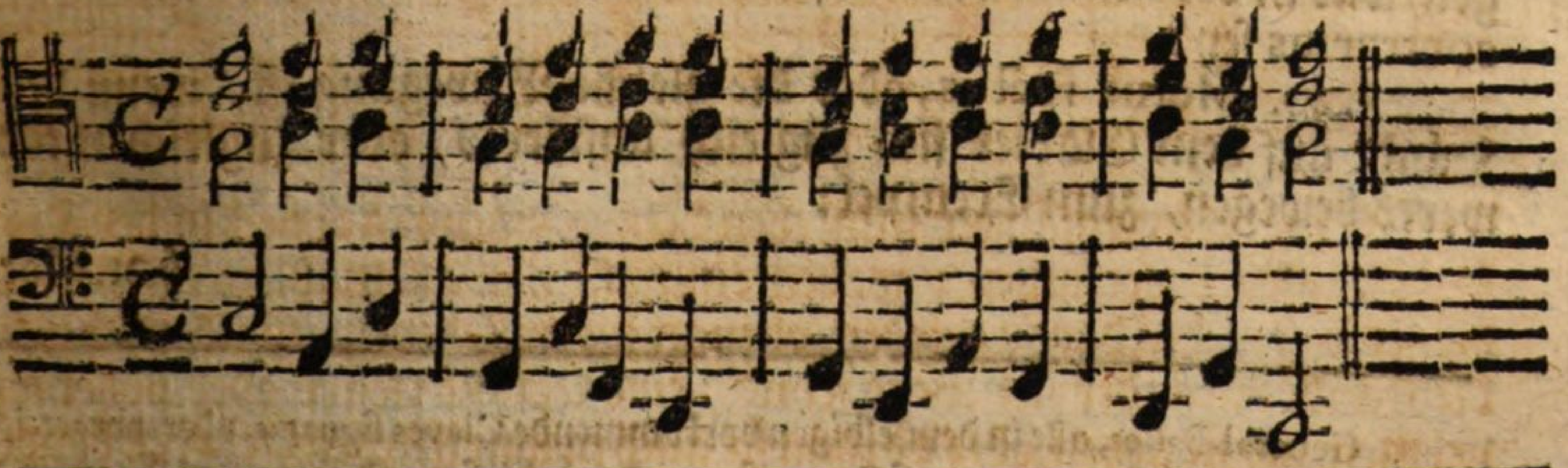
einhertreten laſſe. Wir werden von allen Exempel anführen, voritzo ſey es folgendes: (b)



§. 15. Nun verſucht man den andern Haupt-Accord, da die 3e oben-lieget, und könte das Accompagnement ohngefehr alſo gerathen:

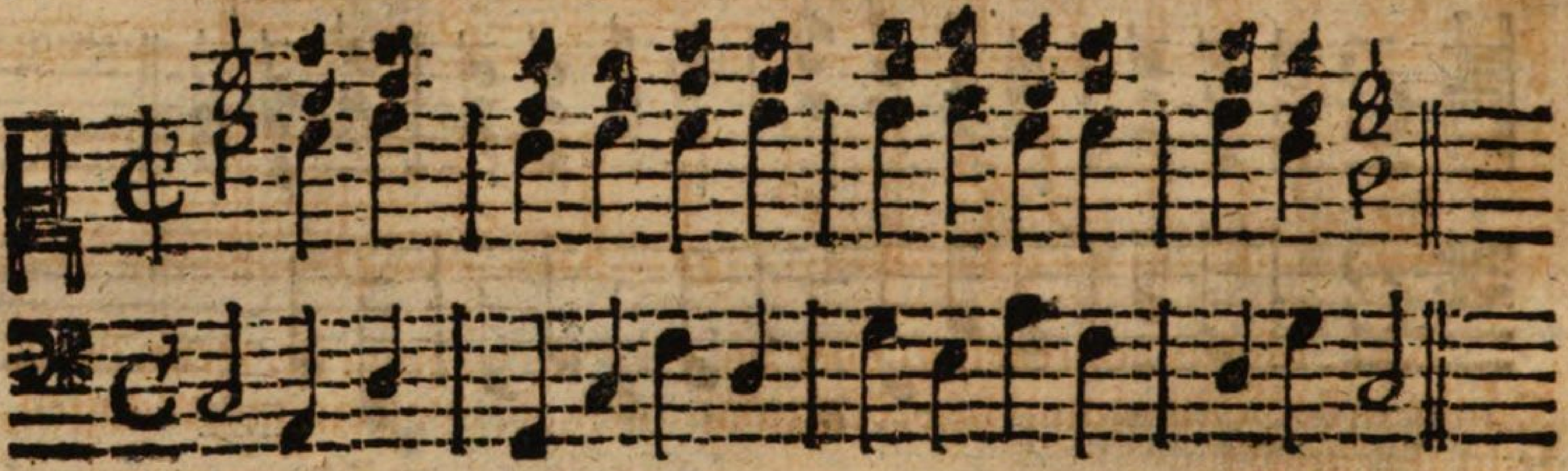


§. 16. Will man eben dieſen Haupt-Accord in der tieffen Octave verſuchen, ſo möchte es ohngefehr auf dieſe Art ausfallen:

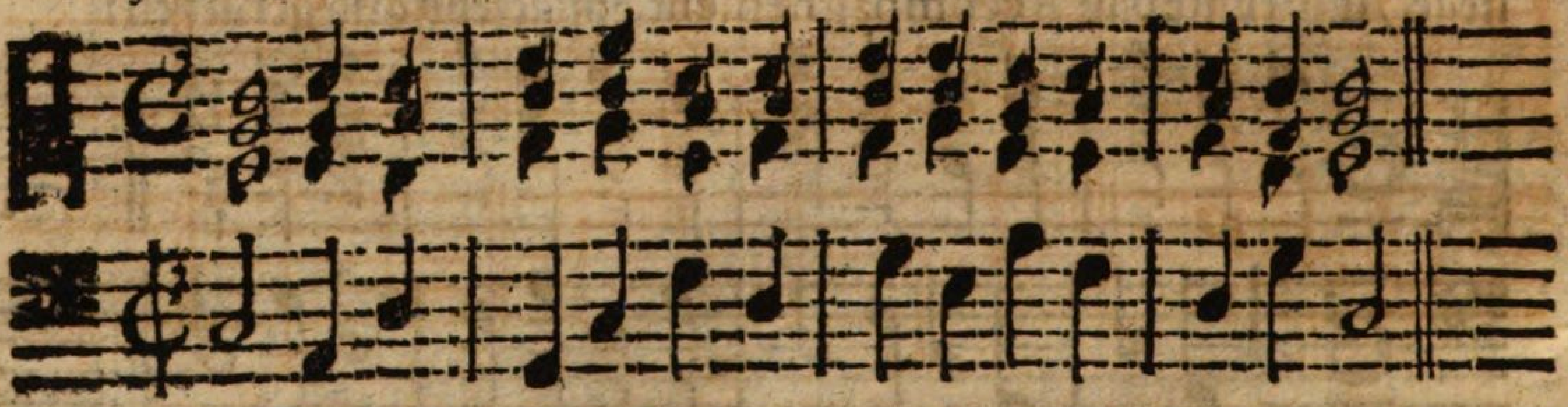


(b) Es iſt bey Eingang des erſten Capitels erfordert worden, daß ein Incipiente des Gene-

§. 17. Nunmehro verſuchet man den dritten Haupt-Accord, da die 5te in der obern Stimme lieget, und zwar erſtlich in der hohen Octave:



§. 18. In der tieffen Octave könte es alſo folgen:

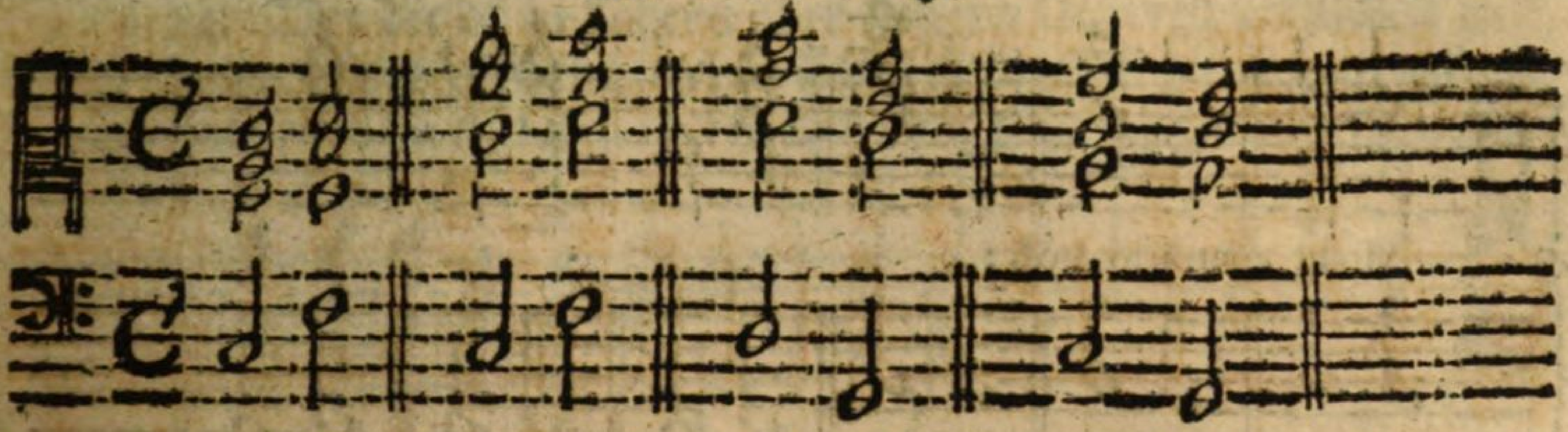


§. 19. Nunmehr iſt es Zeit, noch eine, bey dem Exercitio der ordinair Accorde ſehr nöthige Regel mit zu nehmen, und zuförderſt zu fragen, was in der Muſic, oder auf dem Clavier Motus rectus und motus contrarius ſey?

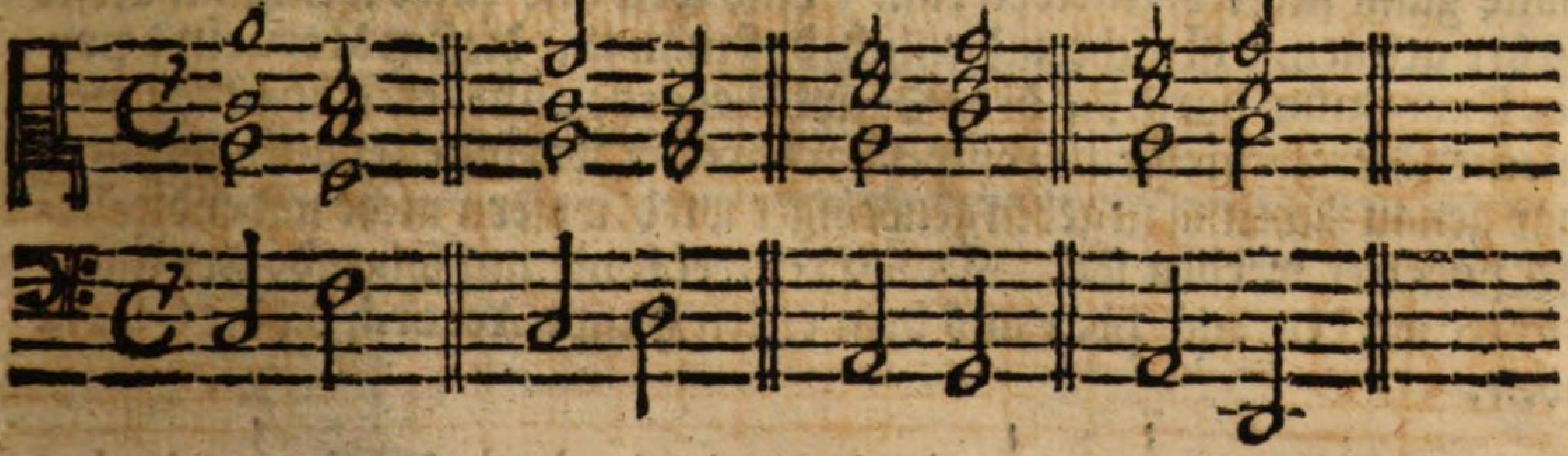
§. 20. Motus rectus, oder die gleiche Bewegung iſt, wenn beyde Hände auf dem Clavier ſich zugleich aufwerts, oder zugleich niederwerts bewegen, zum Exempel:

§. 21. Motus

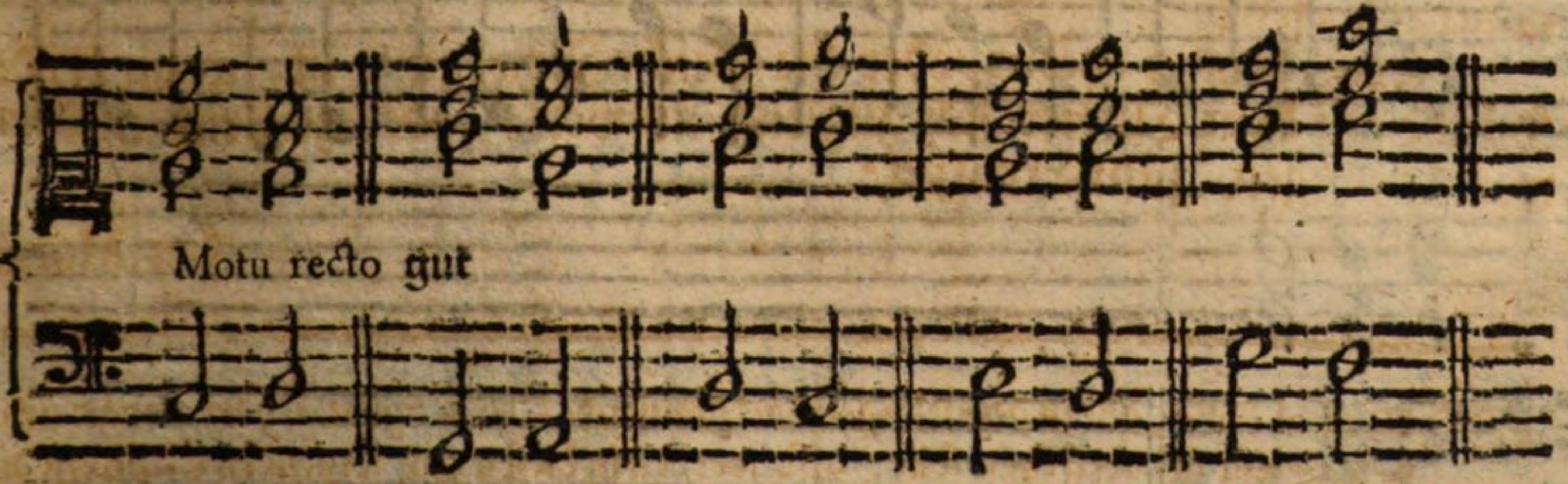
General-Baſſes, alle in demſelbigen vorkommende Claves ſignatas, oder vorgezeichnete Schlüſſel verſtehen ſolle: alſo werden in dieſen und folgenden Capiteln die Alt- und Tenor-Zeichen nicht incommod fallen.



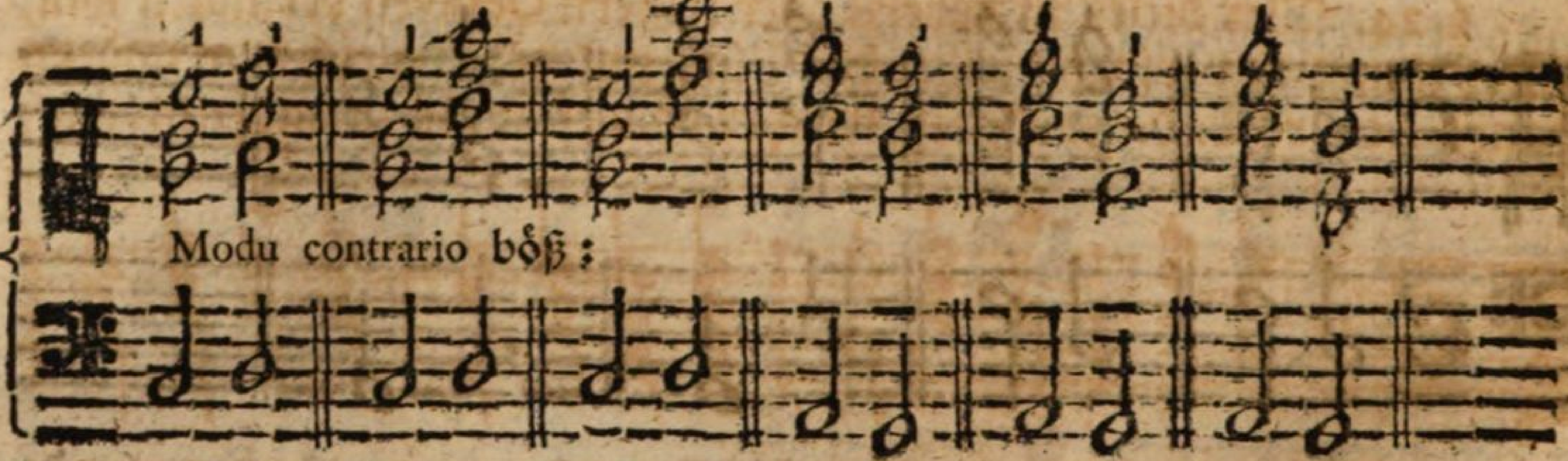
§.21. Motus contrarius, oder die Gegenbewegung iſt, wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zuſammen, oder von einander lauffen, zum Exempel:



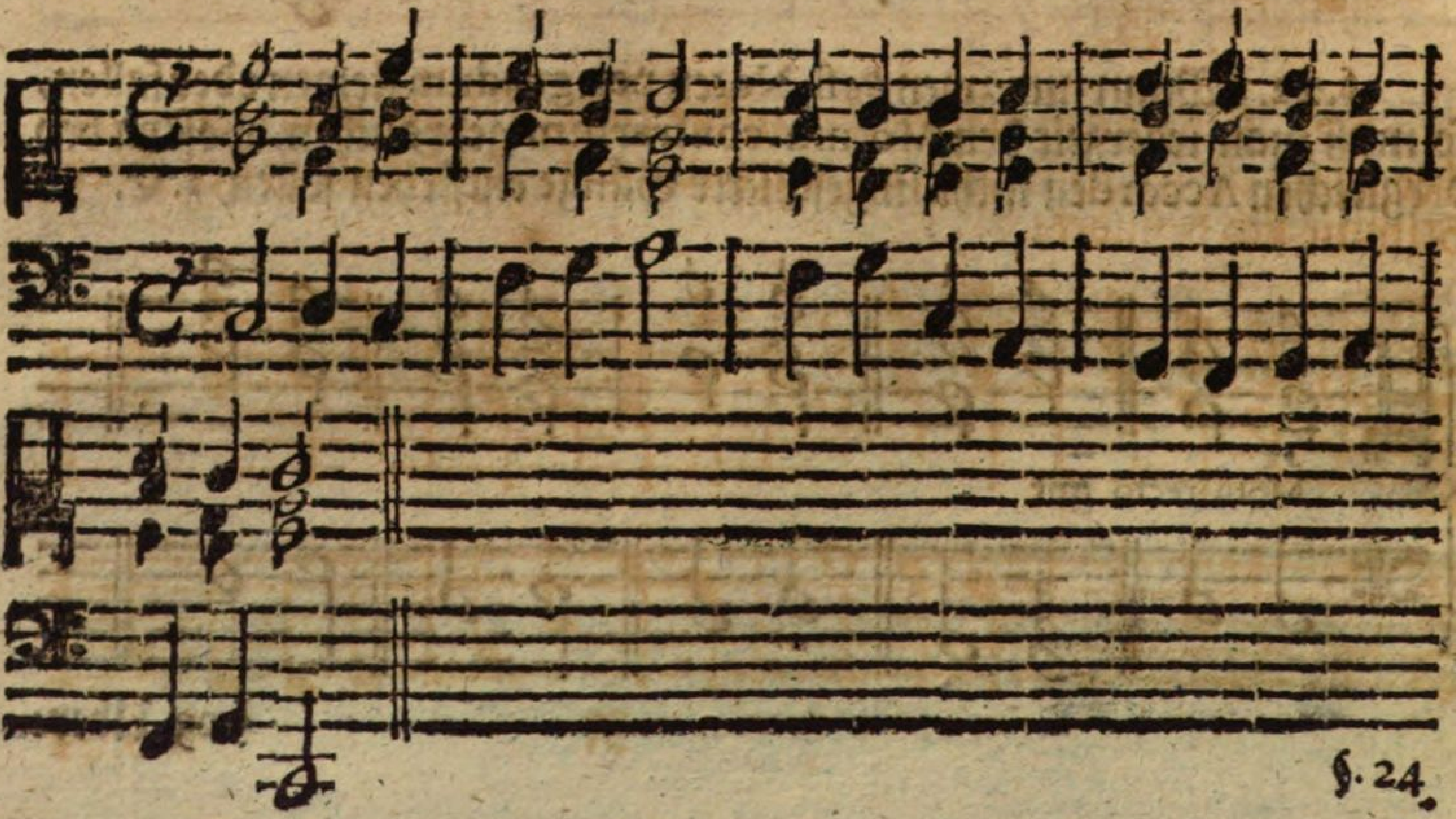
§.22. Wann nun zwey Baſſ-Noten per gradum ſteigen oder fallen, ſo muß man iederzeit den Motum contrarium gebrauchen, wofern bey dergleichen Accorden nicht ungeſchickte Gänge entſtehen ſollen, z. E.



§.23. Uber-

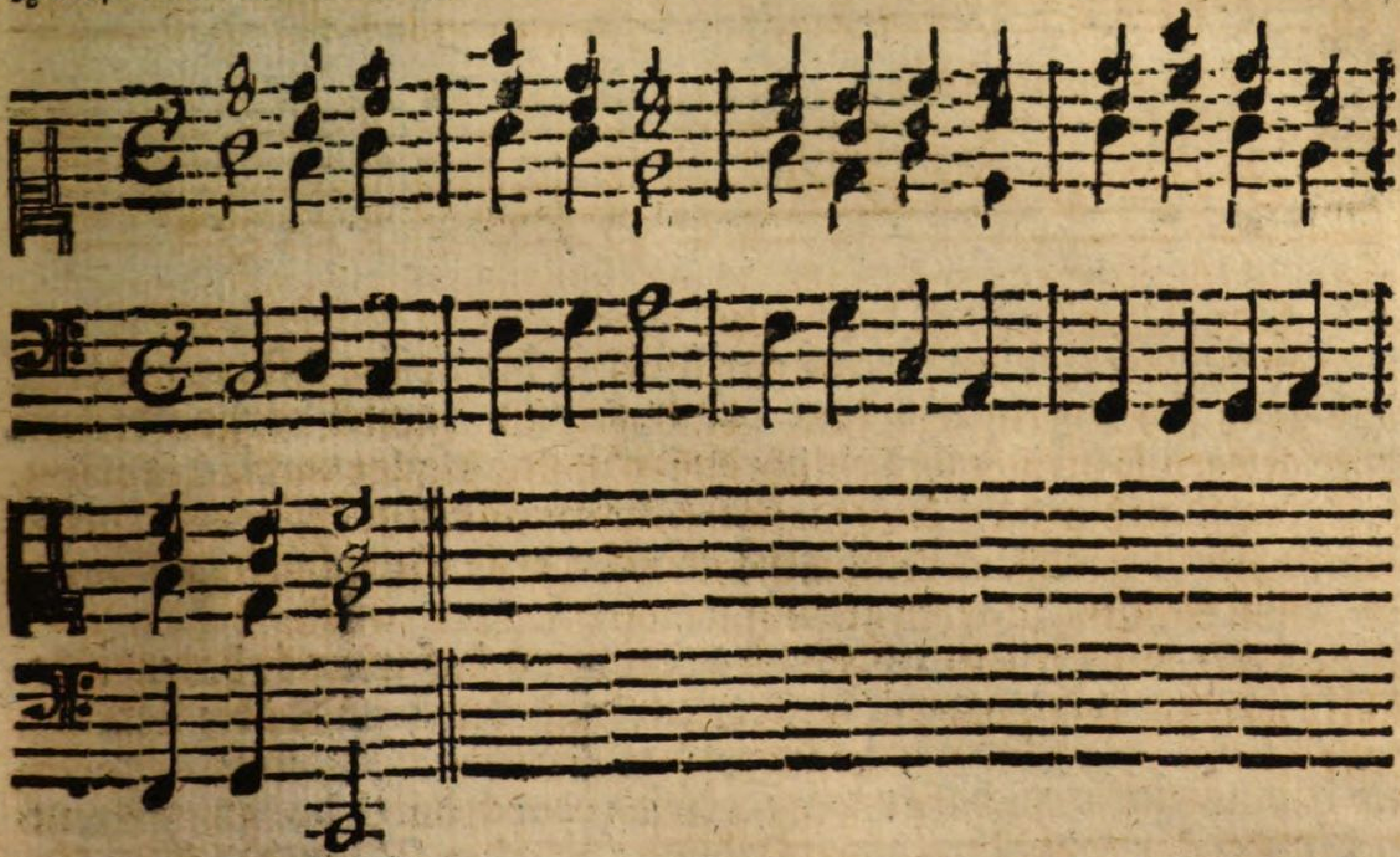


§. 23. Uberhaupt iſt der motus contrarius im General Baſſe einer der gröſten Vortheile, wodurch man alle verdächtige Progreſſus mit dem Baſſe gantz ſicher vermeiden kan. Und weil alſo nicht wenig an dieſer Lehre gelegen, ſo iſt nicht undienlich, daß man mit dieſem Motu ein à partes Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anſtellet, und denen Incipienten hierzu ein eigen Exempel vorſchreibet, worinnen er auf alle Noten gar genau Achtung zu geben genöthiget wird, wofern nicht wider die Regel pecciret werden ſoll. Das Exempel könte auf folgende Art eingerichtet werden, und zwar aus dem erſten Haupt-Accord, da die Octava oben:

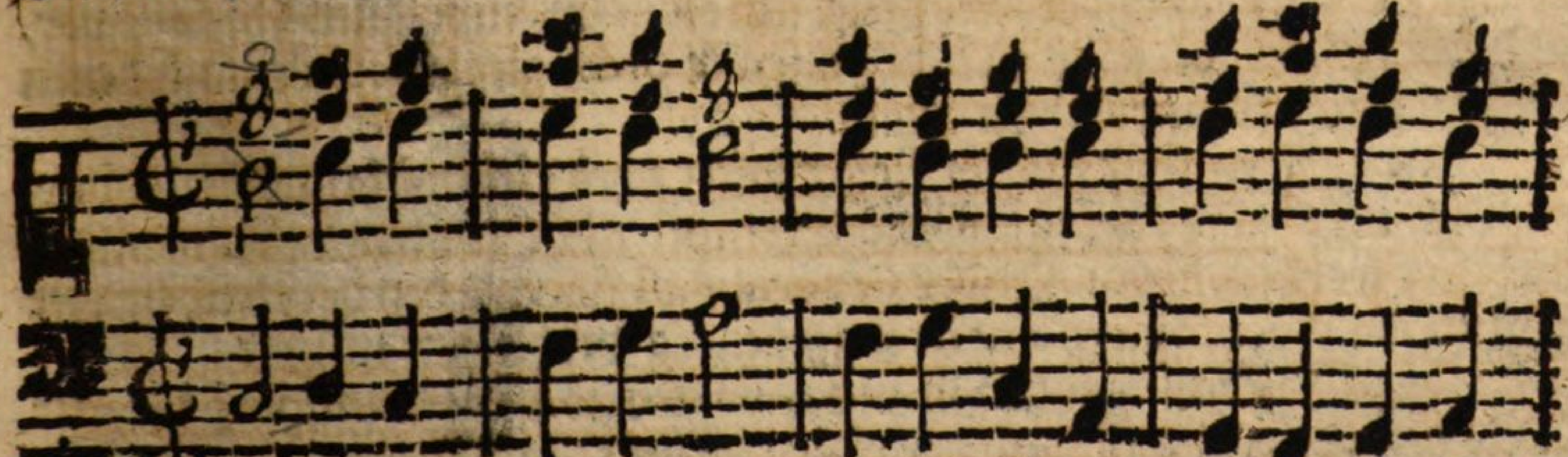


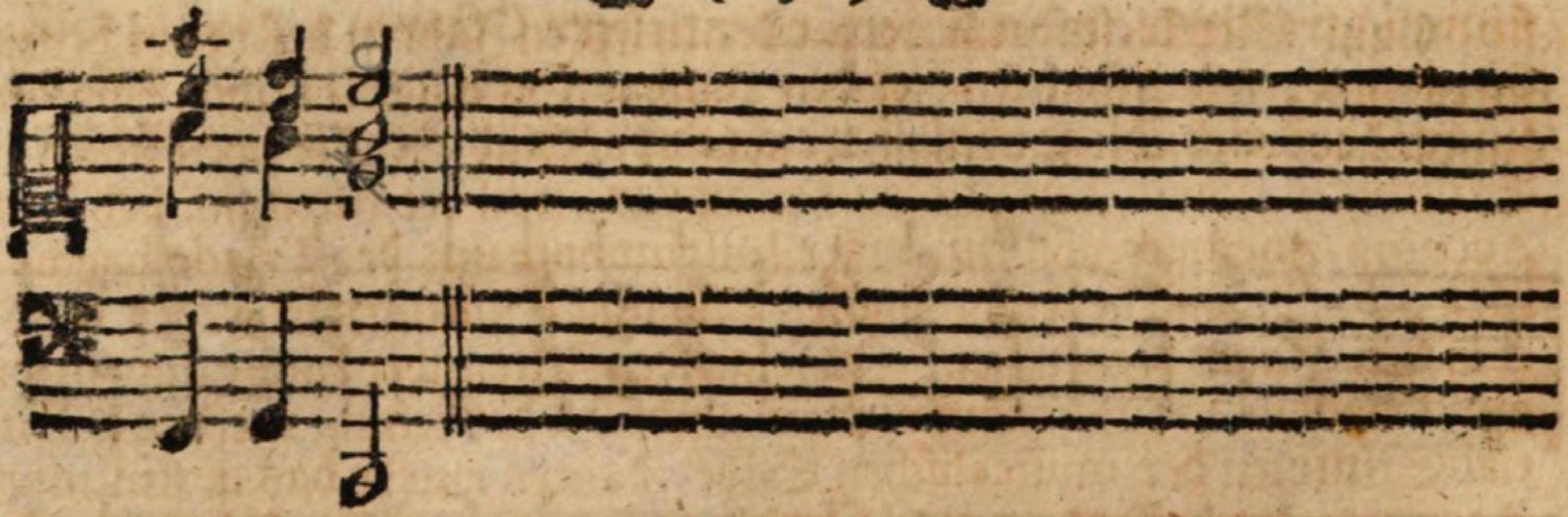
§. 24.

§. 24. Wer dieſes in höhern oder tieffern Octaven verſuchen will, kan es thun; wir erſpahren hier den Platz, und gehen gleich zum andern Haupt-Accord, da die 3e oben iſt, welcher ohngefehr alſo gerathen möchte:



§. 25. Dieſes kan man wieder in der tieffen Octave exerciren: wir aber gehen alhier zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der Ober-Stimme ſich befindet:





§. 26. Es kan auch dieſes gar leicht in der tieffen Octave probiret werden. Seynd nun alsdenn alle in dieſem Capitel vorgeſchriebene Exempel, durch die drey Haupt-Accorde dergeſtalt exerciret worden, daß man ſie fertig in die Fauſt gebracht, und nicht etwan auswendig gelernet, wie der Papagey ſein Liedgen; ſo iſt der erſte Grundſtein zum General-Baſſe geleget.

§. 27. Nur dieſes iſt hier noch zu erinnern, daß wenn in denen bißherigen Exempeln die Accorde der rechten Hand, durch und durch über den General-Baß geſetzet worden, es nicht die Meynung habe, einen Incipienten dahin anzuhalten, daß er accurat dieſe Accorde durch das gantze Exempel in eben der vorgeſchriebenen Ordnung behalten ſolle und müſſe: ſondern es iſt genug, daß ein Maitre ſeinen Scholaren nur die rechte Hand in denjenigen Accord ſetzet, welchen er tieff oder hoch anfangen ſoll, alsdenn läſſet er ihn ſelbſt weiter ſuchen, wie die harmonie auf einander folgen will. Ein Liebhaber aber ſtellet ſich obige Exempel zum Modelle vor, und informiret ſich ſelbſt daraus, wie alle ordinaire Accorde nach denen Regeln geſchickt zutractiren ſeynd.

§. 28. Bey Ende dieſer Lehre fället noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könten vollſtimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Baß überall bey dergleichen vierſtimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müſſe?

§. 29. Hierauf gründlich zu antworten, ſo iſt bekannt, daß die alte Welt den General Baß nach der erſten Erfindung deſſelben ſehr ſchwach-

ſtimmig tractirete, und zwar noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein drey ſtimmiges Accompagnement, (da bald die rechte, bald die lincke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmgen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten ſich bey dem Accompagnement vollſtimmiger Inſtrumente mit der Triade harmonica ſimplici, und denen nöthigſten Eſſential Stimmen iedwedes muſicaliſchen Satzes begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf Triadem harmonicam auctam und Verdoppelung mehrer Eſſential-Stimmen der muſicaliſchen Sätze, dahero wurde das 4. ſtimmige Accompagnement mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künſte eines wohl-regulirten Quatro zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewiſſen Fällen und ſonderlich auf Orgeln bey ſchwacher Muſic. von berühmten Meiſtern practiciret wird.) Weil aber dieſe Art nicht überall, und ſonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch ſehr geſchwinder Bäſſe, nicht applicabel war: als wurde dieſes 4. ſtimmige Accompagnement vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die einzige Baſſ-Stimme vor die lincke Hand, welche iedoch (wie oben gemeldet,) den Baſſ an ſolchen Orten in lauter Octaven fortzuführen, die Freyheit bekam, wo ſie nicht von der Geſchwindigkeit der Noten und der Menſur, verhindert wird.

§. 30. Dieſes letztere nun iſt heutiges Tages das gebräuchlichſte und fundamentaleſte (c) Accompagnement, welches man allen Anfängern zu lehren pfleget, (und welches wir in der erſten Section dieſes Buches durchgehends ausführen werden.) Diejenigen aber, welche albereit in

 der

(c) Weil in ſelbigen denen Incipienten die Eſſential-Stimmen aller harmoniſchen Sätze, die unentbehrlichen Reſolutiones aller Diſſonantien, und die Regul-mäßigen Progreſſiones verſchiedener Stimmen zugleich, nothwendig gelehret werden müſſen; Dergleichen Künſte ſonſt bey einem alzuvollſtimmigen Accompagnement, (wovon wir gleich itzo handeln werden,) eines Theils inapplicabel, andern Theils aber nicht anders als ohne Ordnung, und unvollkommen tractiret werden können.

der Kunſt geübet, ſuchen gemeiniglich, (ſonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verſtärcken, und mit der lincken Hand eben ſo vollſtimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (d) woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6. 7. biß 8. ſtimmiges Accompagnement entſtehet. Von dieſen iſt hier die Rede, und fraget ſich alſo, worinnen die Künſte beſtehen?

§. 31. So ſchwer, als dergleichen vielſtimmiges Accompagnement unexercirten zu ſcheinen pfleget, ſo leichte muß es hingegen denenjenigen fallen, welche den General-Baſſ auf oben angefangene Art wohl accompagniren lernen, wofern ſie nur einen eintzigen Vortheil hierbey in acht nehmen, welchen wir hiermit deutlich erklähren wollen.

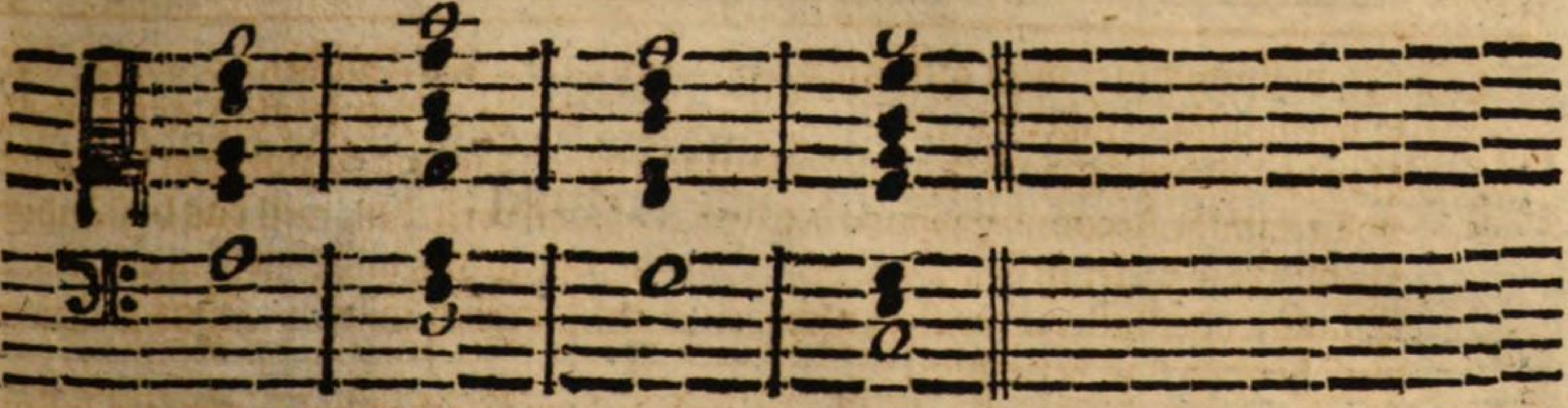
§. 32. Man bemühe ſich nemlich, nur die äuſſerſte Stimme der rechten Hand ſo geſchickt zu erfinden, daß ſie mit dem Baſſe ohne 5ten, 8ven, (e) oder ſonſt vitiöſe Progreſſen einhergehe, (wie oben gelehret worden,) die

(d) Je vollſtimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, ie harmoniöſer fället es aus. Hingegen darff man ſich freylich auf Orgeln, (ſonderlich bey ſchwacher Muſic und auſſer dem Tutti,) nicht zuſehr in das allzuvollſtimmige Accompagnement der lincken Hand verlieben, weil das beſtändige Gemurre ſo vieler tieffen Tone dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Inſtrumentiſten, nicht ſelten beſchwerlich fället. Das Judicium muß hierbey das beſte thun.

(e) Es fraget ſich: Ob man in Clavier-und andern Sachen vollſtimmiger Inſtrumente, dergleichen vitiöſe Progreſſen in denen partibus extremis, nicht durch die in der Compoſition bekannte Verwechſelung der Stimmen, entſchuldigen könne? Ich ſage nein dazu, weil dergleichen 5ten und 8ven nicht allein in die Augen, ſondern auch gar deutlich in die Ohren fallen, ſo lange ſie nemlich auf dem Inſtrumente ſelbſt, ſowohl als in dergleichen partitur, einmahl vor allemahl die äuſſerſten Stimmen verbleiben, folgbar man ſich hier die prætendirte Verwechſelung der Obern-mit der nechſten Mittel-Stimme, nur in Gedancken einbilden muß. Hingegen hat es mit einer realen Verwechſelung ſeparirter Vocal-und Inſtrumental-Stimmen gantz eine andere Beſchaffenheit, weil das Gehöre dergleichen Betrug propter differentiam vocum & Inſtrumentorum, diſtantiam loci, perſonarum &c. gar leicht paſſiren läſſet. Ich rede hier mit verſtändigen Muſicis, und alſo brauchet es keiner weitläufftigen Erklährung, ſonſt könte man ein gantzes Capitel von dieſer Materie ſchreiben.

die weite Diſtanz aber, oder den leeren Raum zwiſchen der oberſten Stimme und dem Baſſe, ſuche man mit beyden Händen dergeſtalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord unter ſich nechſtgelegene, die lincke Hand aber alle im Accord über ſich nechſtgelegene zwey biß drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne ſich in geringſten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden 5ten und 8ven zukehren, (f) ſo wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Künſte iederzeit 6. 7. biß 8. ſtimmig ausfallen. Die Exempel machen die Sache klar.

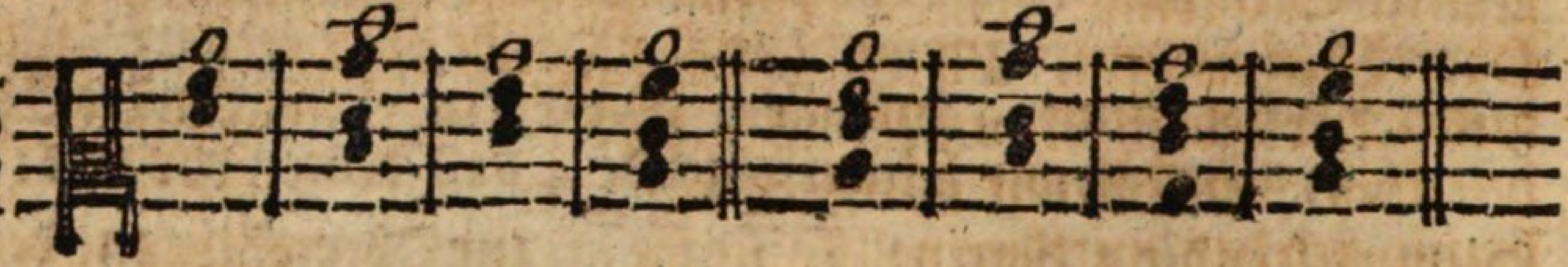
§. 33. Geſetzt, wir hätten folgende 4. Baſſ-Noten vor uns: a. d. g. c. Hierzu ſolten die 4. Noten: $\overline{\overline{e}}$. $\overline{\overline{f}}$. $\overline{\overline{d}}$. $\overline{\overline{e}}$. zur Ober-Stimme der rechten Hand dienen. Nun finden wir zwiſchen dem leeren Raume (vacuo) dieſer zwey äuſſerſten Stimmen, von der Höhe des Soprani an, biß zu der Tieffe des Baſſes folgende mit ſchwartzen Noten bezeichnete Mittel-Stimmen:



(f) Weil ſie von denen äuſſerſten Stimmen verdecket, und alſo mit raiſon, durch die gewöhnliche Verwechſelung der Stimmen, entſchuldiget werden; wie es denn hier nach Lamberts Ausſpruch, in oben gedachten ſeinem Tractat vom General-Baſſ heiſſet: Comme la Muſique n'eſt faite que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offenſe pas, n'eſt pas une faute: Die Muſic iſt allein vor die Ohren gemacht, alſo iſt derjenige Fehler vor keinen Fehler zu rechnen, welcher die Ohren nicht beleidiget. Man muß aber auch acht haben, daß dergleichen Fehler die Ohren in der That nicht beleidigen, i. e. daß ſie von ihren nechſten Stimmen ſo umgeben, oder von der Menge der Mittel-Stimmen ſo überſchüttet werden, daß ſie das Gehöre ſchwerlich oder gar nicht unterſcheiden möge: ſonſt ſeynd ſie allerdings,

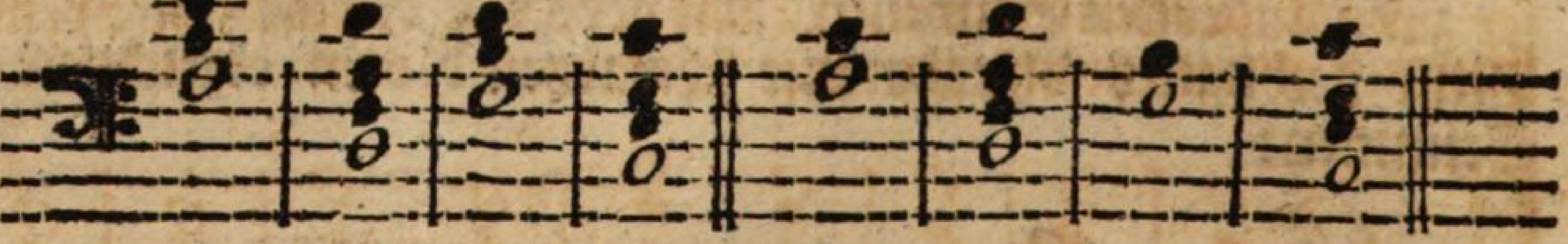
Dieſe Mittel-Stimmen giebet man theils der rechten Hand, theils der lincken Hand zu; iedwede greiffet zu ihren nechſtgelegenen Stimmen, bald mehr bald weniger, nachdem die Application der Hände, oder die Commodität des Accompagniſten es leiden will. Folglich würde hier das vollſtimmige Accompagnement obiger 4. Noten ohngefehr alſo vor beyde Hände getheilet werden:

Rechte Hand

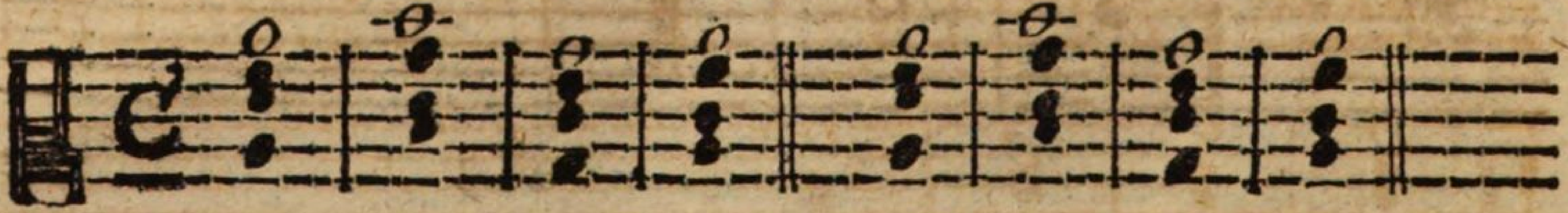


Oder:

Lincke Hand



§. 34. Will man die hohen Baſſ-Noten in der Tieffe nehmen, ſo bekommen beyde Hände mehr Platz, und das Accompagnement kan hier und dar vollſtimmiger ausfallen, zum Exempel:



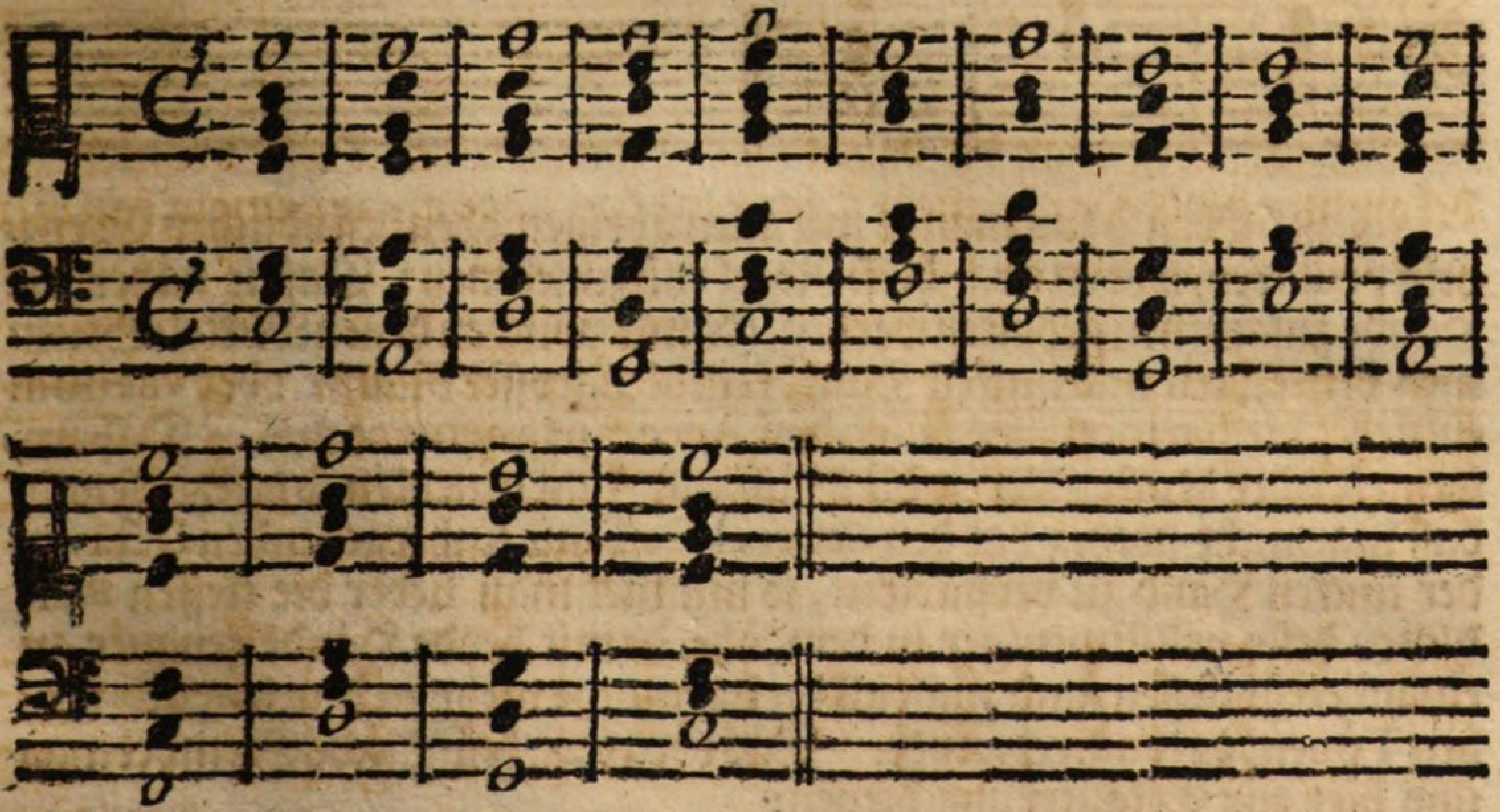
Oder:

§. 35. Hier-

(ich meyne, wenn ſie fein treuhertzig in der Menge begangen werden,) unter eben diejenigen Grammaticaliſchen Fehler zu rechnen, welche nicht einmahl die Entſchuldigung eines: errare humanum, oder menſchlichen Verſehens leiden.

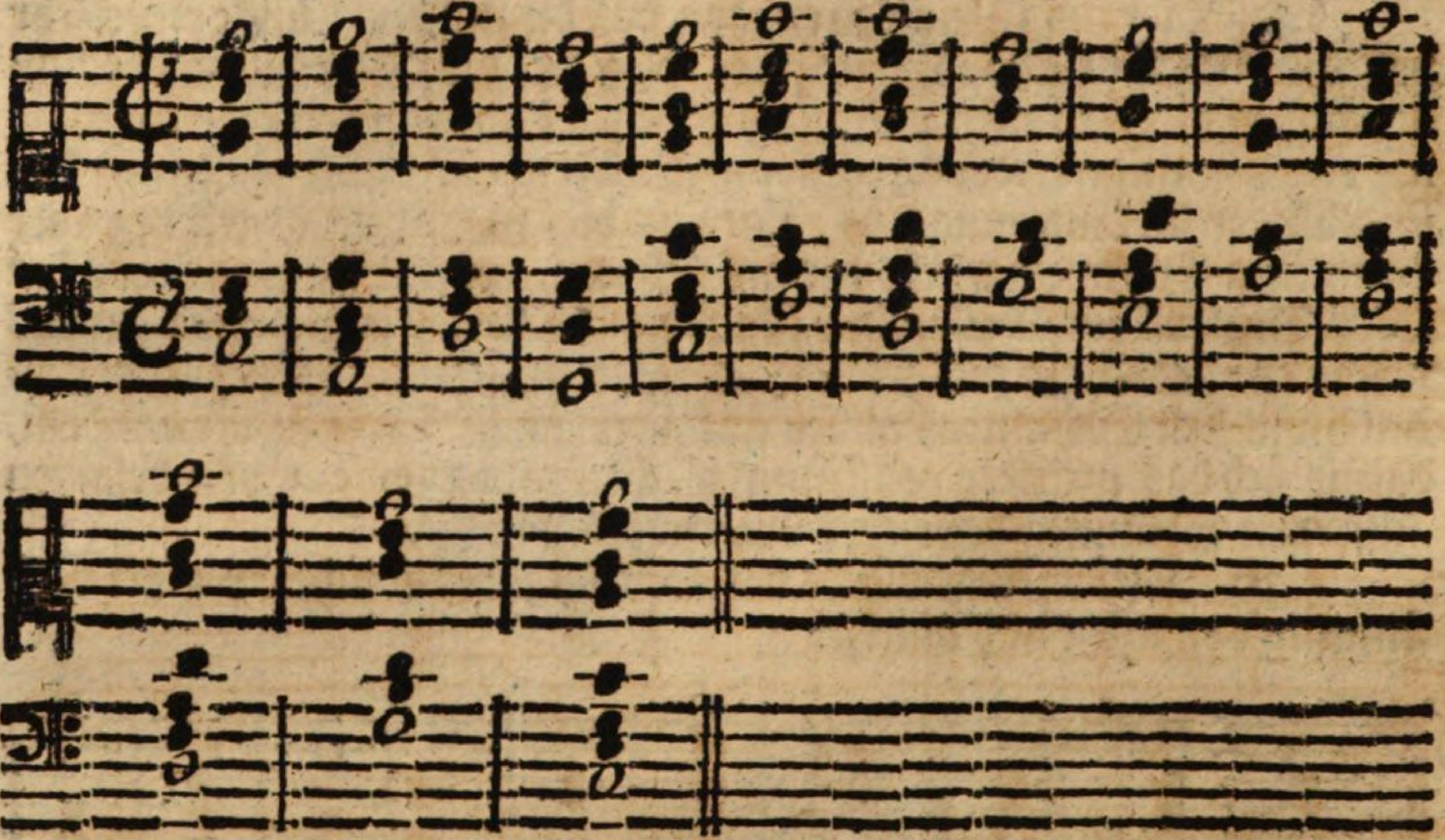
§. 35. Hieraus iſt leicht zu erſehen, daß die gröſten Künſte eines ſehr vollſtimmigen Accompagnementes, bloß auf der Obſervation der beyden äuſſerſten Stimmen, und alſo auf denen Fundamentis eines regulirten vier ſtimmigen Accompagnementes beruhen. Wir wollen zu deſſen völliger Erläuterung aus obigen, in dieſem Capitel gegebenen vier ſtimmigen Exempeln etliche heraus nehmen, und mit Beybehaltung der Ober-Stimme zum Baſſe, ein vollſtimmiges Accompagnement daraus formiren: iedoch ſey uns erlaubet, die alda in 4tel Noten beſtehende beyden äuſſerſten Stimmen, alhier in lauter gantze Tacte zu verwandeln, damit ſich das mittlere vollſtimmige Accompagnement von beſagten äuſſerſten Stimmen deſto eher unterſcheiden möge.

§. 36. Dieſem nach würde das oben §. 13. befindliche Exempel vollſtimmig ohngefehr alſo lauten:



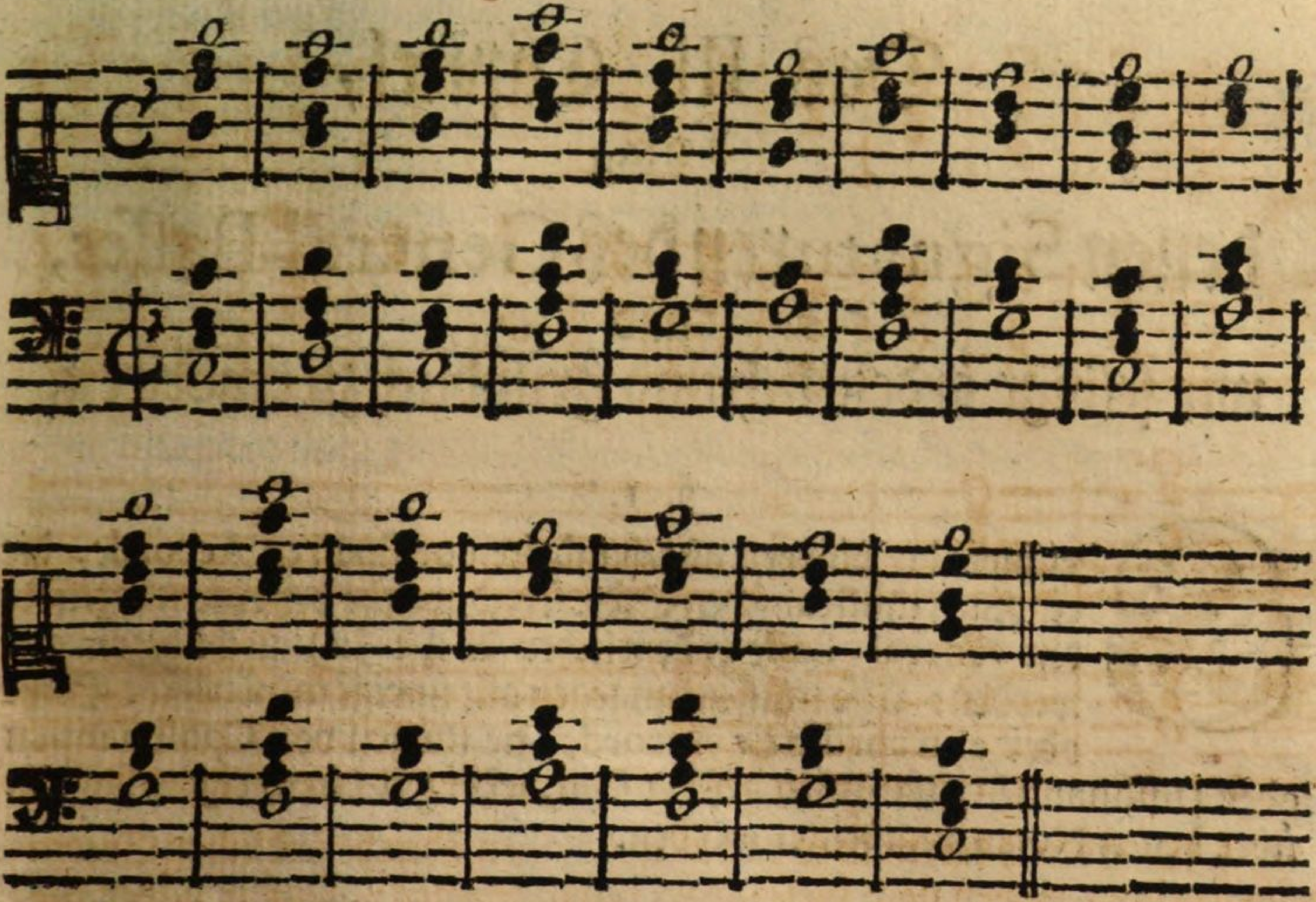
§. 37. Setzet man die rechte Hand höher, um einen vollſtimmigen Accompagnement mehr Platz zu geben, oder die Baſſ-Noten in der Höhe unverändert zu laſſen; ſo möchte das §. 15. oben befindliche Exempel alſo gerathen:

§. 38. Eben



§.38. Eben ſo kan man es mit allen übrigen, oben befindlichen Exempeln probiren, wobey noch dieſe Regel mitzunehmen: Daß ie näher die Hände zuſammen gehalten werden, (damit zwiſchen denen Mittel-Stimmen der rechten und lincken Hand, kein alzugroſſer Raum, oder vacuum entſtehe,) ie harmoniöſer fället das Accompagnement aus. Dahero, wenn bey der Muſic albereit die Bäſſe mit Inſtrumenten ſo beſetzet ſeynd, daß man nicht nöthig hat den General-Baſſ mit einhergehenden Octaven der lincken Hand zu verſtärcken, ſo nimmet man lieber die tieffen Baſſ-Noten deſto vollſtimmiger in der Höhe, damit beyde Hände genauer an einander ſchlieſſen, und zugleich die harmonie mehr in denen Acutis (hohen Tonen) extendiret werde. Das oben §.25. befindliche Exempel mag uns hier zur Erläuterung dienen:

§.39. Wie



§. 39. Wie es nun im vollſtimmigen Accompagnement mit denen ordinairen Accorden ergehet, ſo ergehet es auf gleiche Art mit allen übrigen muſicaliſchen Sätzen, wovon wir in künfftigen Capiteln iedesmahl vollſtimmige Exempel beyfügen werden. Voritzo kehren wir wiederum zu unſern vier ſtimmigen Accompagnement.

Das III. Capitel,
Von
denen Signaturen des General-Baſſes,
und
wie ſelbige ordentlich und gründlich zu tractiren.

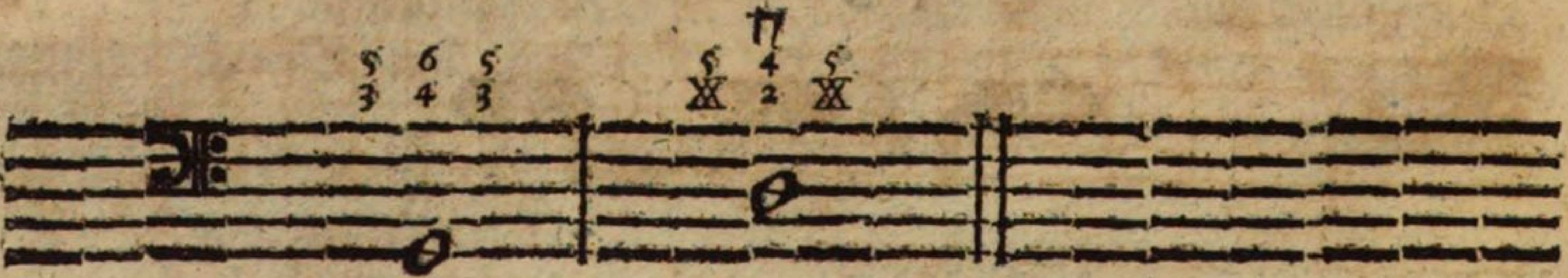
§. 1.

GLeichwie die bißhero abgehandelten ordinairen Accorde, die eintzigen muſicaliſchen Sätze ſeynd, welche bey einem bezifferten General-Baſſe ordentlicher Weiſe (a) nicht bezeichnet werden: Alſo müſſen hingegen alle übrige muſicaliſche Sätze oder extraordinair Accorde, ſie mögen von Conſonantien oder Diſſonantien zuſammen geſetzet ſeyn, iederzeit durch eigene Ziffern über denen Noten angedeutet werden.

§. 2. Die Harmonie einer vollſtimmigen 6te iſt, nechſt gedachten ordinairen Accorden, noch die eintzige mögliche Zuſammenſetzung vieler frey und ungebundenen (b) Conſonantien. Alle übrige Species

Harmoniæ

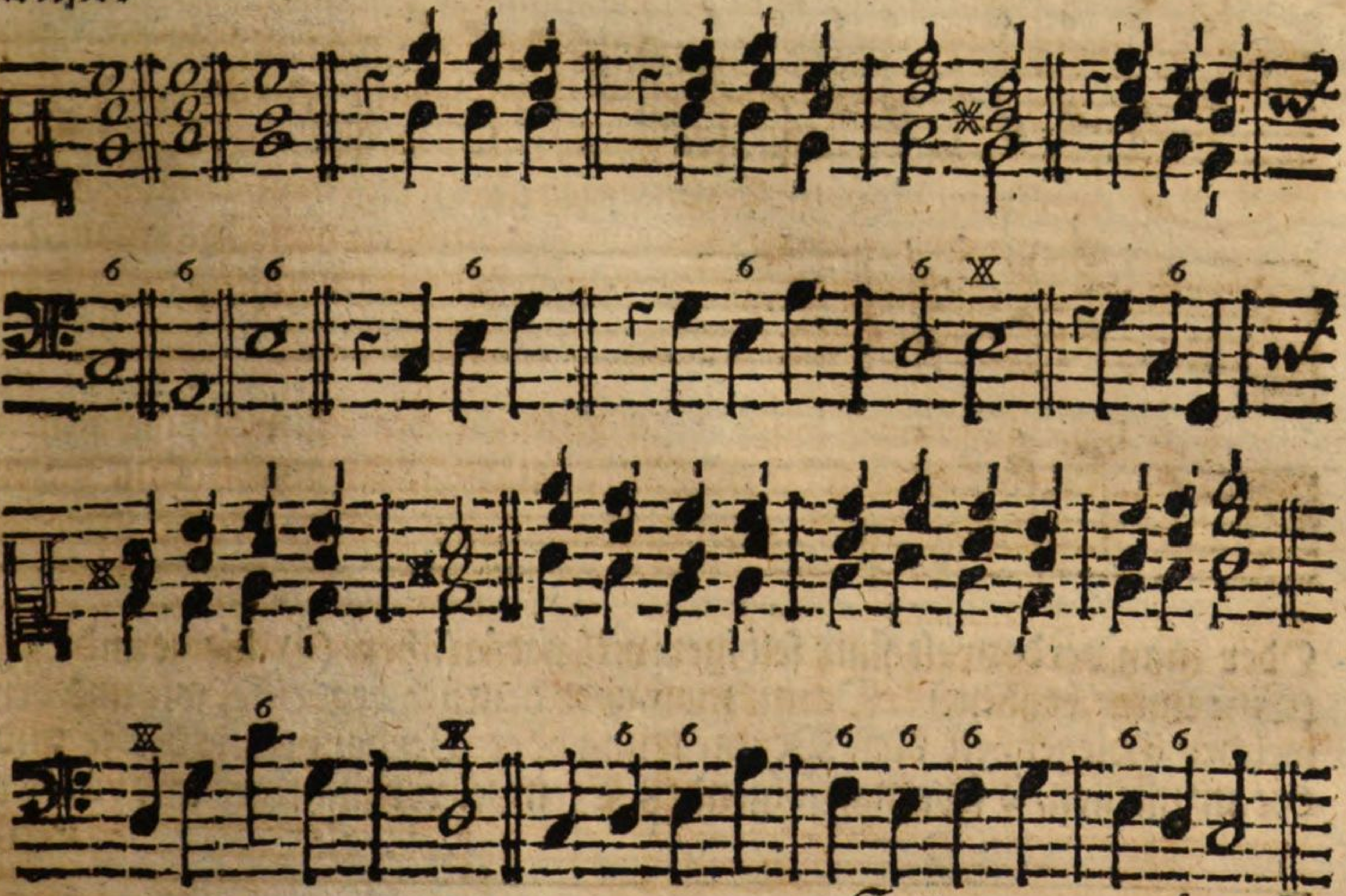
(a) So lange ihnen nemlich über eben der Note keine Extraordinair-Accorde an die Seite geſetzet werden, zum Exempel:



(b) Ungebundene Conſonantien heiſſen die 3e, 5te, 6te und 8ve, ſo lange ſie ihrer Natur gemäß, weder ſyncopiret, noch reſolviret werden. Gebundene Conſo-

Harmoniæ werden iederzeit gegen den Fundamental-Clavem entweder eine würckliche Diſſonanz, (zum Exempel, die 2. 4. 7. ꝛc.) oder wenigſtens eine **gebundene** Conſonanz, welche gleich einer Diſſonanz tractiret wird, aufzuweiſen haben.

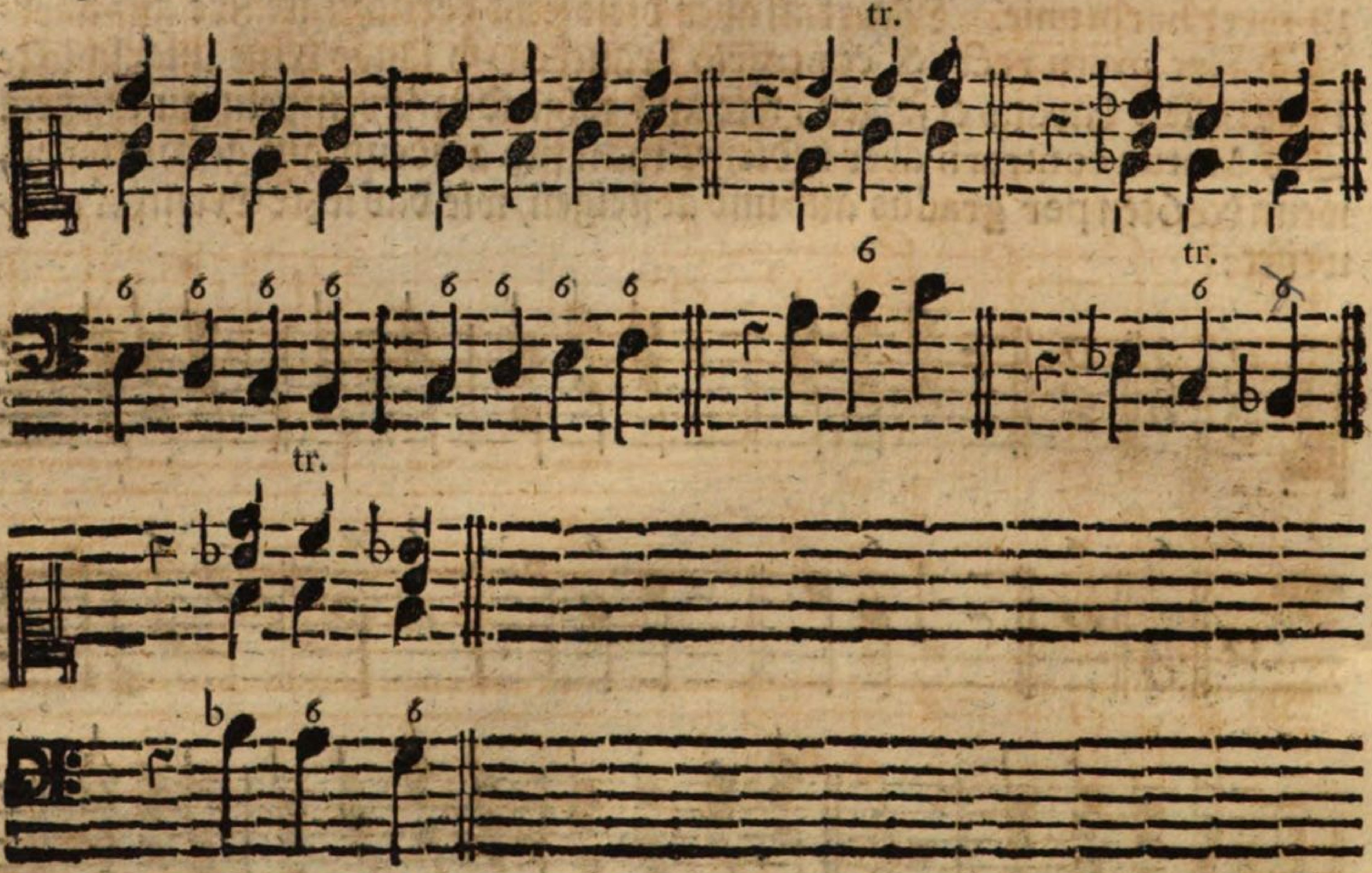
§.3. Die über der Note bezeichnete 6te hat ordentlich die 3e und 8ve zu ihrer harmonie. Man kan aber dieſe ſonſt berüchtigte 8ve auf allerhand Art motu recto & contrario brauchen, ſo lange keine ungeſchickte Progreſſen daraus erfolgen, wie aus folgenden Exempeln zu erſehen. Des Motus contrarii aber bedienet man ſich alsdenn am geſchickteſten, wenn die 6ten per gradus auf- und abſteigen, wie das letzte Exempel ausweiſet:



---

nantien aber werden die erſten drey alsdenn genennet, wenn ſie ſich freywillig binden, zugleich von andern Stimmen ſyncopiren, und nachgehends unter ſich reſolviren laſſen, wie wir unten Exempla finden werden.

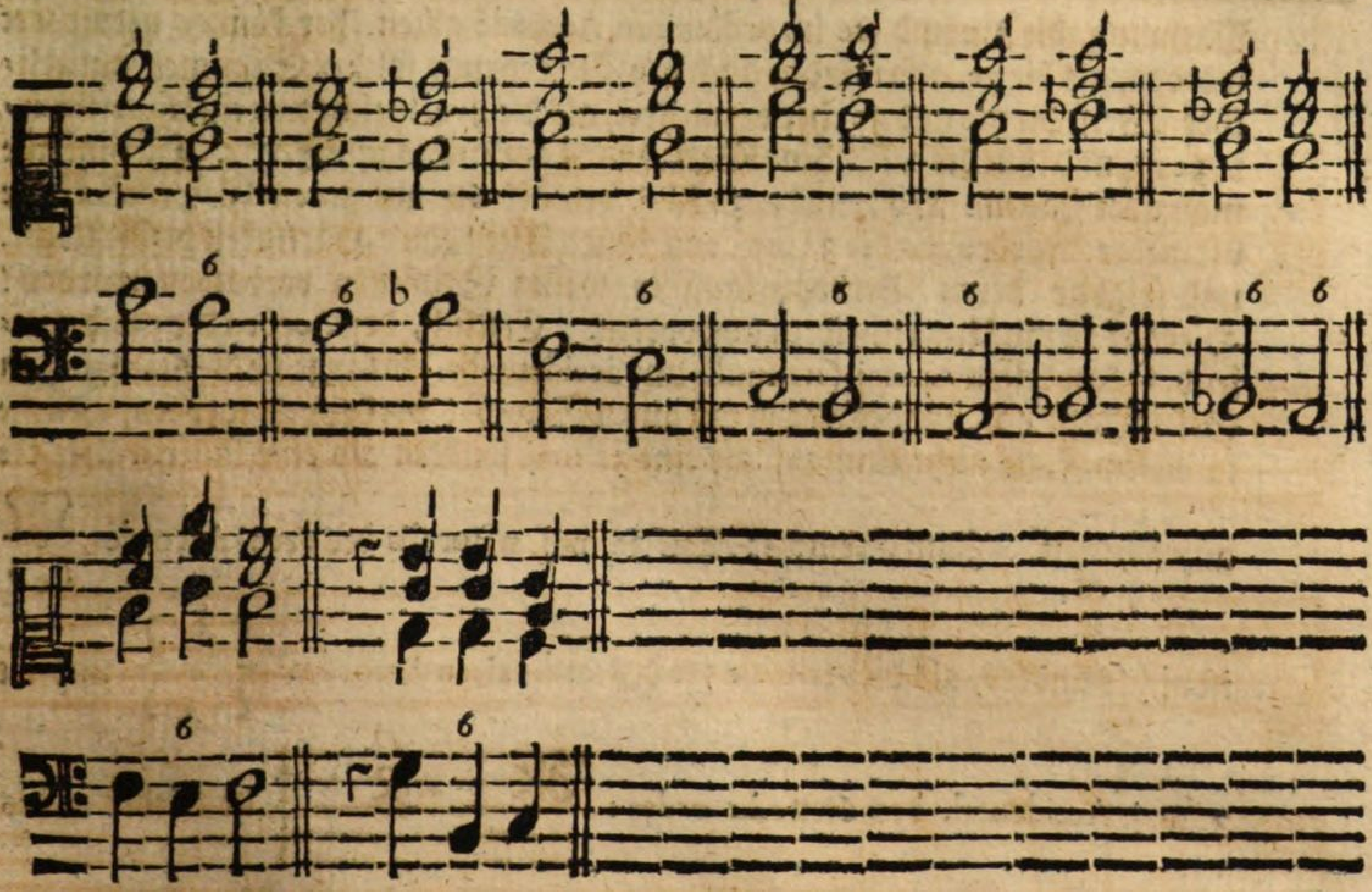
§. 4. So bald aber beſagte 8ve bey der 6te vitiöſe und ungeſchickte Gänge verurſachet, ſo läſſet man ſie entweder gar weg: Zum Exempel, bey auf- und abſteigenden 6ten, oder wo es ſonſt die Bequemlichkeit der Hand, die Modulation der Stimme, die anzubringende Manier, und dergleichen erfodert:



Oder man verdoppelt ſtatt ſelbiger viel natürlicher (c) die 3e und 6te, (Eine unter beyden.) Damit man aber deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit dieſe Vermehrung oder Verdoppelung der 3e und 6te anzuſtellen, ſo ſehe man folgende 8. Exempel verdächtiger und vitiöſer Pro-

(c) Daß bey dem 6ten-Accord die Vermehrung der 3e und 6te viel natürlicher ſey, als die Vermehrung der Baſeos, ſolches kan man aus ihrem Urſprunge, nemlich aus der Verkehrung des ordinairen Accordes, (welcher bald 3am Majorem, bald Minorem bey ſich hat,) gar leicht beweiſen. Denn wenn man, zum Exempel,

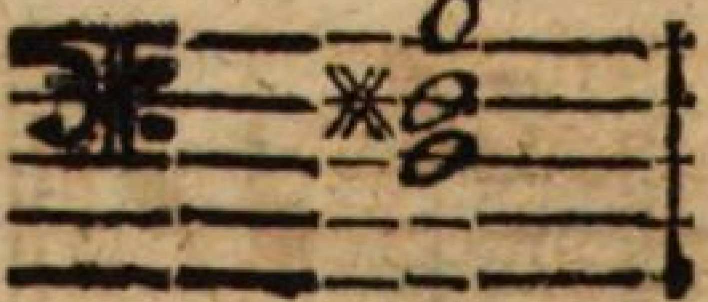
Progreſſen an, und ſuche eben dieſe Baſſ-Noten wieder, in denen Exempeln des folgenden §. ſo wird man die durch die Verdoppelung der 3e und 6te, geſchehene Correction der übeln Gänge finden:



in denen beyden Accorden { d̿ / ā / f̄ / D } und { d̿ / ā / fis / D } das fis und f. mit dem Baſſ-Clave verwechſelt, ſo kömmet beydes mahl eine verdoppelte 6te heraus, nemlich: { d̿ / ā / d / F } und { d̿ / ā / d / fis } Gleichwie nun regulariter, und nach aller Componiſten

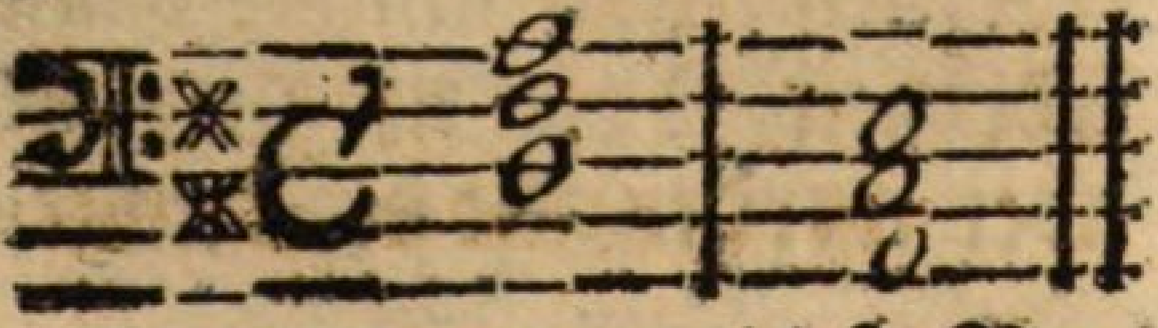
§. 5. In denen erſten beyden Exempeln dieſer verdächtigen und übeln Progreſſen, gehet oben die mittlere Stimme der rechten Hand mit dem

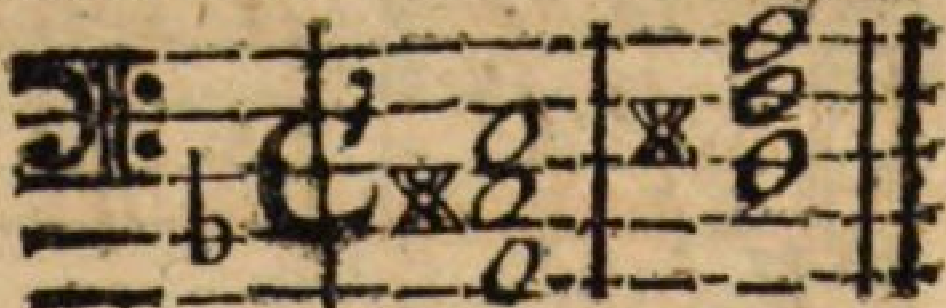
---

Meynung, die 8ve und 5te im ordinairen Accorde allzeit eher können vermehret werden, als die 3e, alſo werden auch bey Verkehrung ſolcher Stimmen natürlicher Weiſe die 6te und 3e eher vermehret, als die 8ve, welche nur eine ſuperſtruirte 3e iſt, und thut die geſchehene Verkehrung gar nichts zur Sache. Hier möchte man aber fragen: Ob denn die 3a Maj. bey der 6te mit gutem Gewiſſen könne vermehret werden, da die 3a maj. von denen Alten einer Härtigkeit beſchuldiget, und folgbar deren Verdoppelung in wenig Stimmen verbothen worden? Hierauf iſt mit Unterſcheid zu antworten. Erſtlich, den Accord der 6te betreffend, ſo kan deſſen 3a maj. (naturalis und accidentalis,) ſo lange ſie die 6tam maj. in Geſellſchafft hat, nur deswegen mit guten Gewiſſen verdoppelt werden, weil ſie in dieſem Falle nicht einmahl als eine 3a maj. ſondern als eine ſuperſtruirte 5te anzuſehen iſt. Zum Exempel: Die 3a maj. naturalis des 6ten-Accordes, { a e c } iſt nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes, { e c A } und die 3. maj. Accidental. des 6ten-Accordes:  iſt wieder nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes: { fis d H } Gleichwie nun dieſe beyden 5ten, (dieſes e. und fis) eben ſowohl, als die andern beyden Stimmen ihres ordinairen Accordes, nach Gefallen mögen verdoppelt werden, ohne daß hieraus eine Härtigkeit entſtehe: Alſo können ja ſolche Verdoppelungen nicht alsdenn erſt harte ausfallen, wenn man in dem einem Accorde, bloß den Fundamental-Clavem A, und in dem andern den Fundamental-Clavem H. über die andern beyden Stimmen hinaufſetzet: { a e c } { h fi d } Denn wie kan die ſchlechte Verkehrung dieſer drey unſchuldigen Stimmen eine Härtigkeit gebähren, die zuvor gar nicht da geweſen? Die Vermehrung aber der übrigen Tertiar.

dem Baſſe in ſonſt verbothenen 8ven fort. Dieſem nun kan man durch die Vermehrung der 3e oder 6te gar leichte abhelffen, wie unten zu ſehen: iedoch werden dieſe eintzige Arth 8ven noch deswegen öffters gelitten, weil ſie

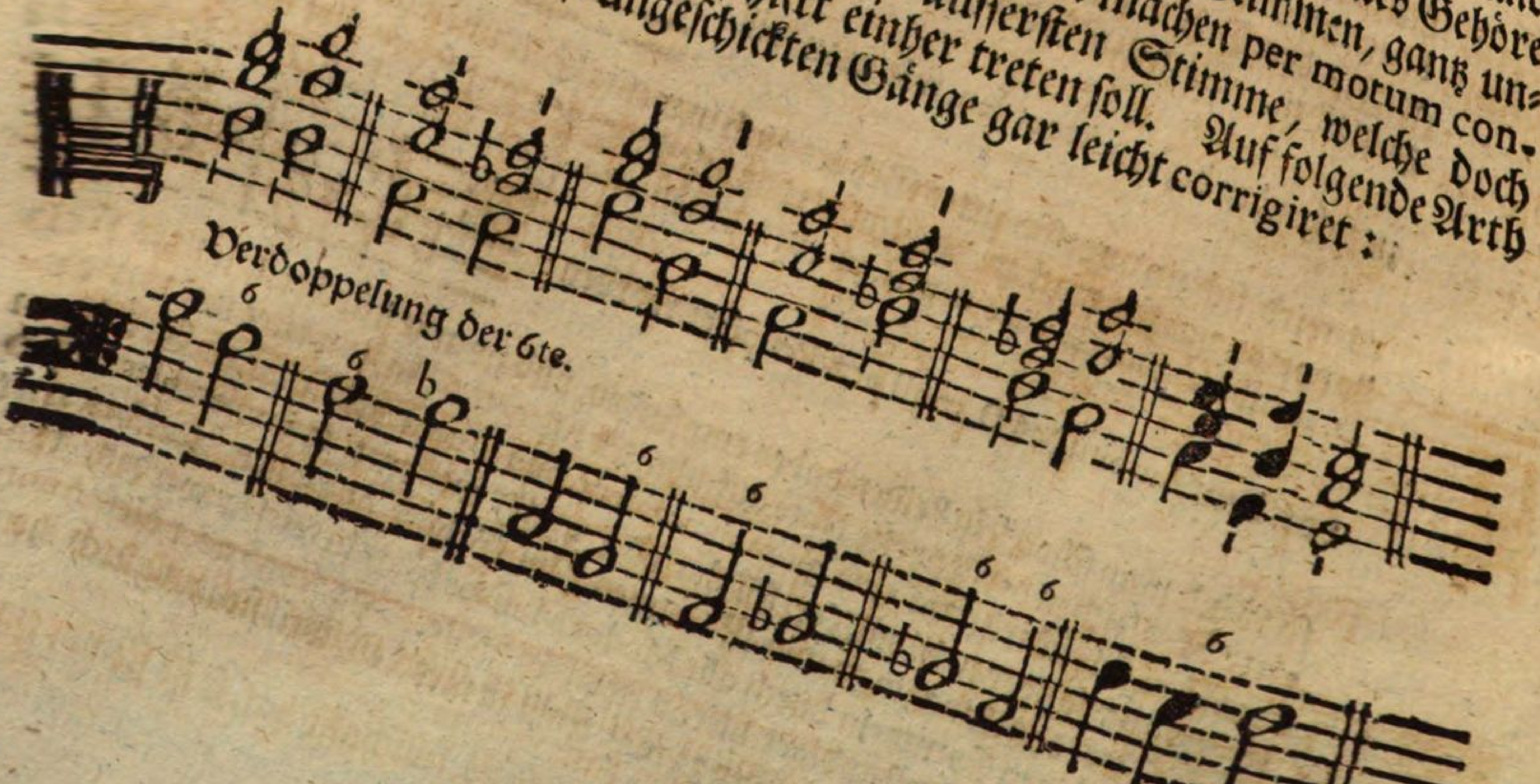
---

Major. betreffend auſſer dem 6ten-Accord, ſo iſt freylich ein wichtiger Unterſcheid zu machen, wenn ſie naturales oder accidentales ſeynd? Die 3æ maj. naturales können ohne Bedencken, (und aller Einbildung ungeachtet, die man ſich insgemein davon machet,) nicht allein in einem Quatro, ſondern auch in einem Trio verdoppelt werden, wenn es bequeme Gelegenheit mit ſich bringet, weil das Ohr albereit durch ordentliche Anſchlagung dieſer zum Modo gehörigen Eſſentialen Tone dazu præpariret worden, gleichwie es die tägliche praxis der berühmteſten Autorum beſtätiget, und keines fernern Beweiſes brauchet. Hingegen fallen wohl allerdings die 3æ maj. accidental. (da ein fremdes, auſſer dem richtig bezeichneten modo ✕. oder erhöhendes ♮. eingeführet, und noch dazu verdoppelt wird,) dem Gehöre viel härter aus. Die Probe dieſes Unterſcheides iſt leicht zu machen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die 3. maj. natural. zu folgenden beyden Accorden, wie man will: 

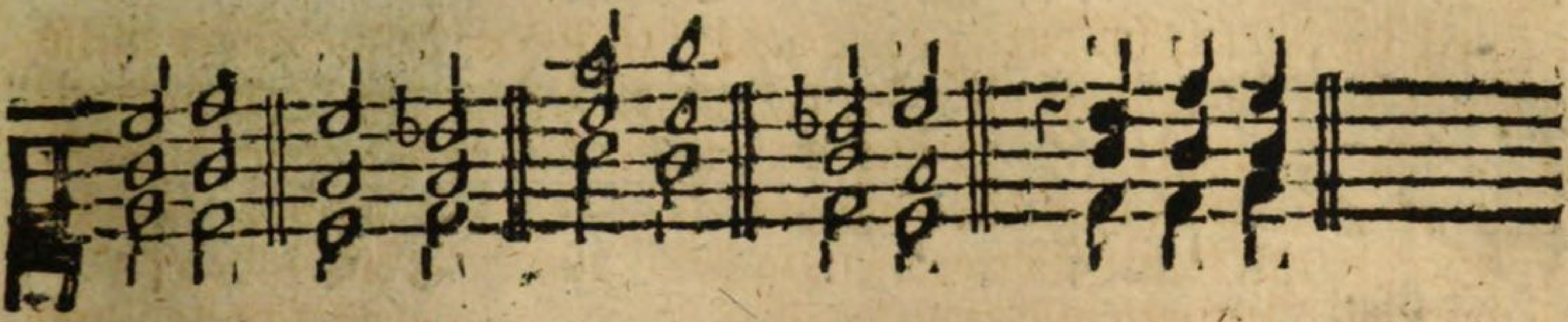
es wird ſich ein unpaſſionirtes Gehöre auch in wenig Stimmen aus dieſer Verdoppelung nichts machen. Man verdoppele hingegen auf ſolche Art im Modo D. moll die 3am maj. accidental. zu eben dieſen Accorden, wenn das Ohr ſchon von dem Ambitu des D. moll præoccupiret worden: 

ſo wird man ſchon ſein Leiden dabey empfinden, und zwar ie ſtärcker, ie länger ſich eine dergleichen verdoppelte Note aufzuhalten pfleget. Ja, ie weiter und unverhoffter ſich überhaupt eine 3a maj. accident. von denen ordentlichen Gräntzen ihres angefangenen Modi, (er ſey dur oder moll) entfernet, ie intolerabler wird ihre Verdoppelung in wenig Stimmen dem Gehöre ausfallen, welches mit weitläufftigen Exempeln durch alle Modos Muſicos könte bewieſen werden, wofern ein Muſic-Verſtändiger hieran zweifeln wolte. Es ſeynd aber dieſe Annotationes von Verdoppelung der 3a maj. wohl zu mercken, weil ſie uns gleich itzo zu mehrern dienen werden.

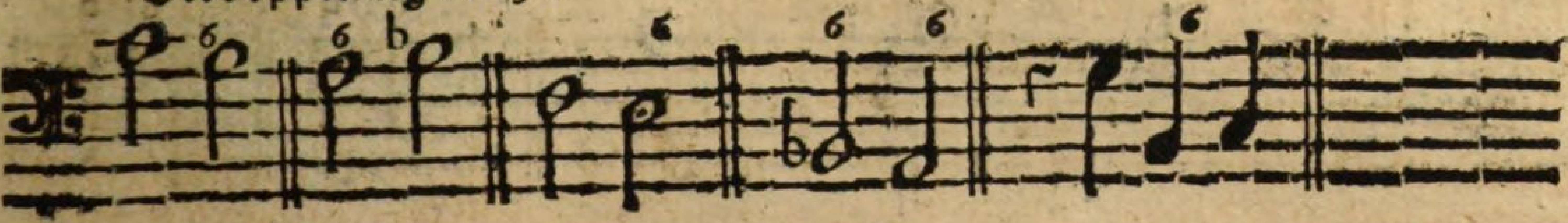
ſte durch die allernechſt daran gelegenen Stimmen, dem Gehöre mehr verſtecket, und alſo deſto eher mit der bekannten Verwechſelung der Stimmen entſchuldiget werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äuſſerſten Stimmen offenbare 8ven, welche, (wie oben gedacht,) in Clavier-Sachen mit keiner Verwechſelung der Stimmen entſchuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten Exempel ſeynd die zwiſchen dem Baß, und der unterſten Stimme der rechten Hand vorfallende 8ven, einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel, wegen der gantz leeren und groſſen Diſtanz beyder Stimmen. Im 6ten Exempel, hätte es mit denen, zwiſchen dem Baſſe und der mittlern Stimme der rechten Hand vorfallenden 8ven nichts zu bedeuten, allein die 5ten, zwiſchen der äuſſerſten und unterſten Stimmen der rechten Hand, liegen wiederum alzuoffenbar und unbedecket, wegen der groſſen Diſtanz des Baſſes, dahero ein gutes Gehöre hier ebenfals die Entſchuldiguug der verwechſelten Stimmen, gantz ungern annimmet. Die zwey letztern Exempel machen per motum contrarium, ungeſchickte Gänge in der äuſſerſten Stimme, welche doch iederzeit, ſo viel möglich, geſchickt einher treten ſoll. Auf folgende Arth aber werden alle dieſe ungeſchickten Gänge gar leicht corrigiret:



§. 6. Hüten

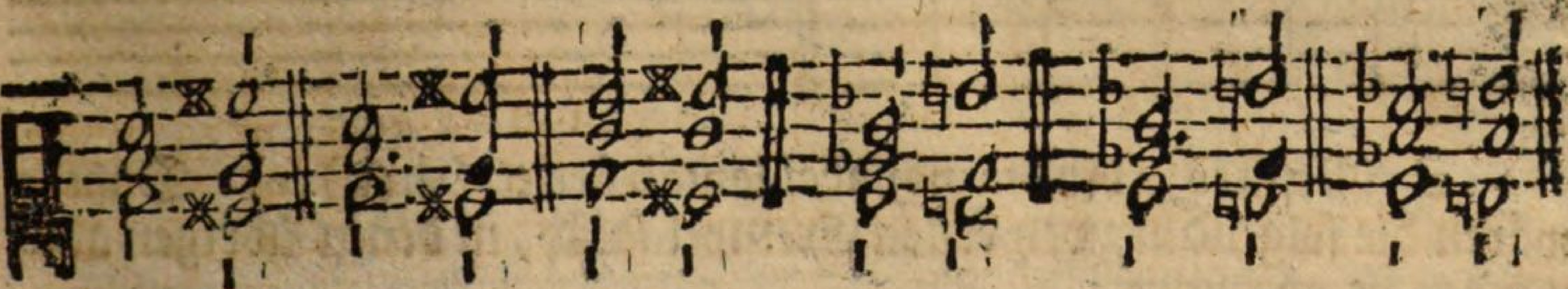


Verdoppelung der 3e.

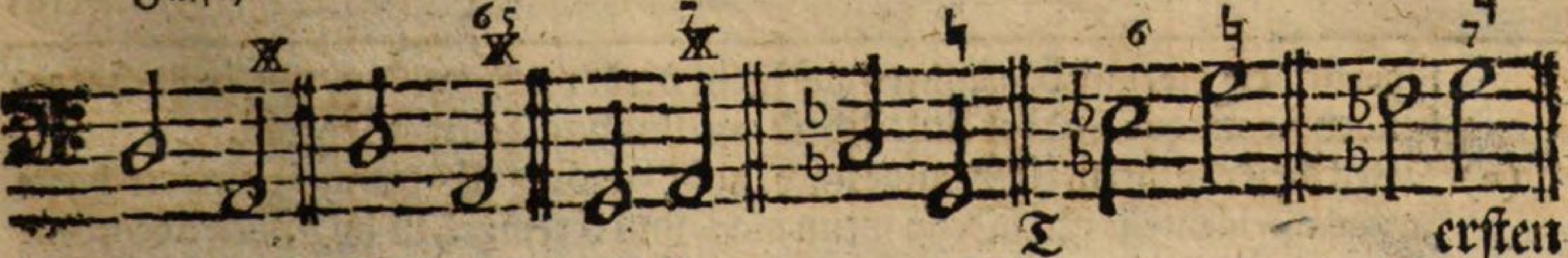


§. 6. Hüten muß man ſich, daß man in dreyerley Fällen nicht leicht (*) ein fremdes, (auſſer dem richtig vorgezeichneten Syſtemate modi vorkommendes) ♯. und erhöhendes ♮. verdoppele, nemlich:

1) Wenn es in der 3. maj. accidontali ſtecket, (N. B.) und dieſe nicht die 6tam maj. in Geſellſchafft hat. (d) Dahero wären die folgenden 6. erſten Exempel falſch, in denen übrigen Exempeln aber werden ſolche Fehler corrigiret:



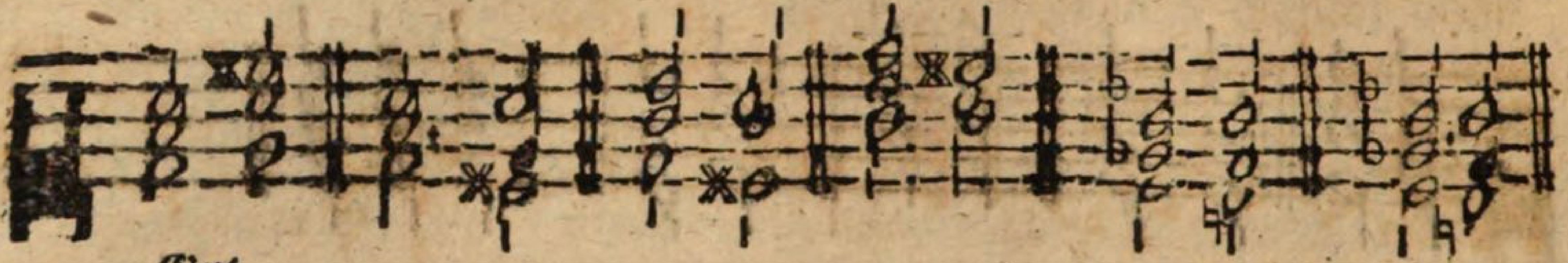
Falſch.



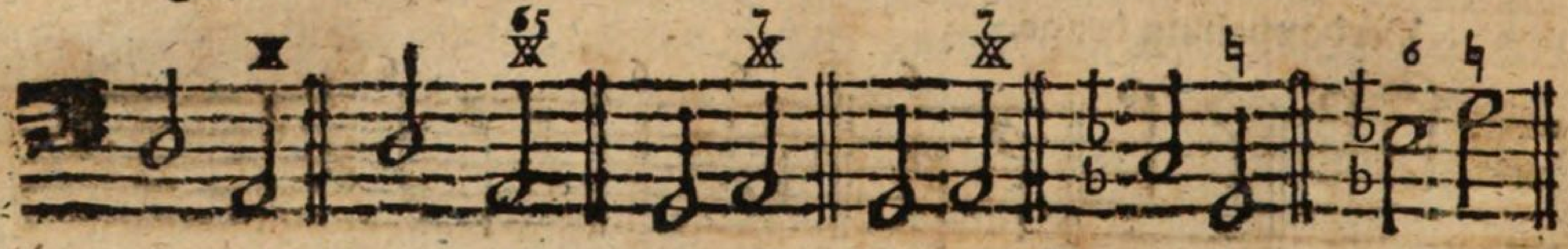
erſten

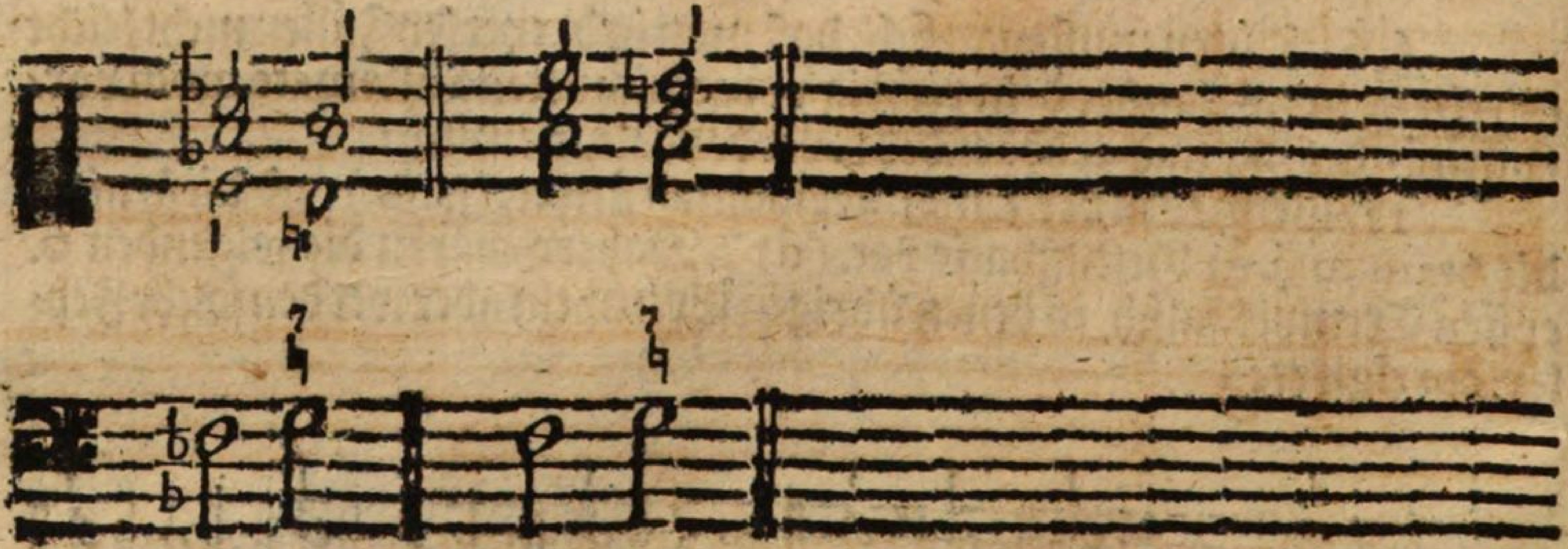
(*) i. e. Sehr ſelten oder lieber gar nicht, weil man es nicht nöthig hat, und doch ein Anfänger gar leicht darinne verſtoſſen kan.

(d) Denn wenn die 3a maj. accid. die 6tam maj. in Geſellſchafft hat, ſo iſt ſie nur eine



Gut.



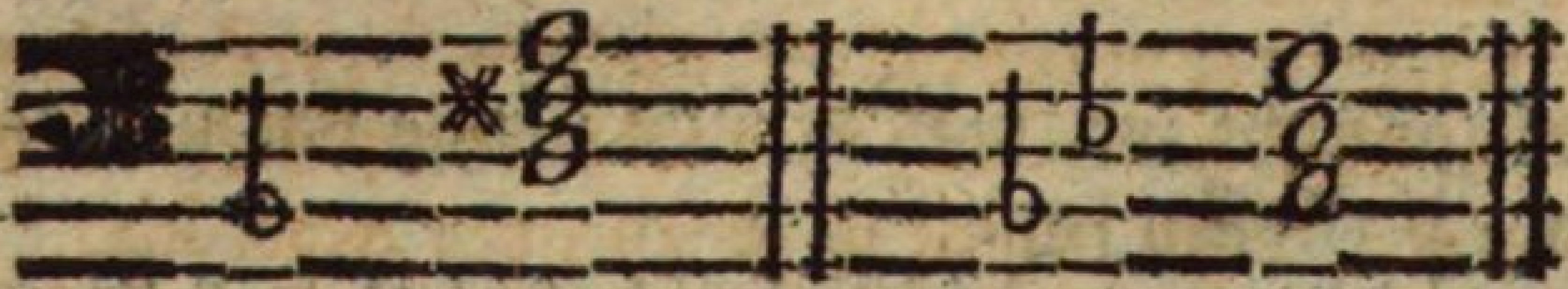


2) Wenn es in der 6ta maj. accidentali ſtecket, (6t. 6♮.) (e) Dahero wären die folgenden zwey erſten Exempel falſch, in denen übrigen aber werden ſie corrigiret:

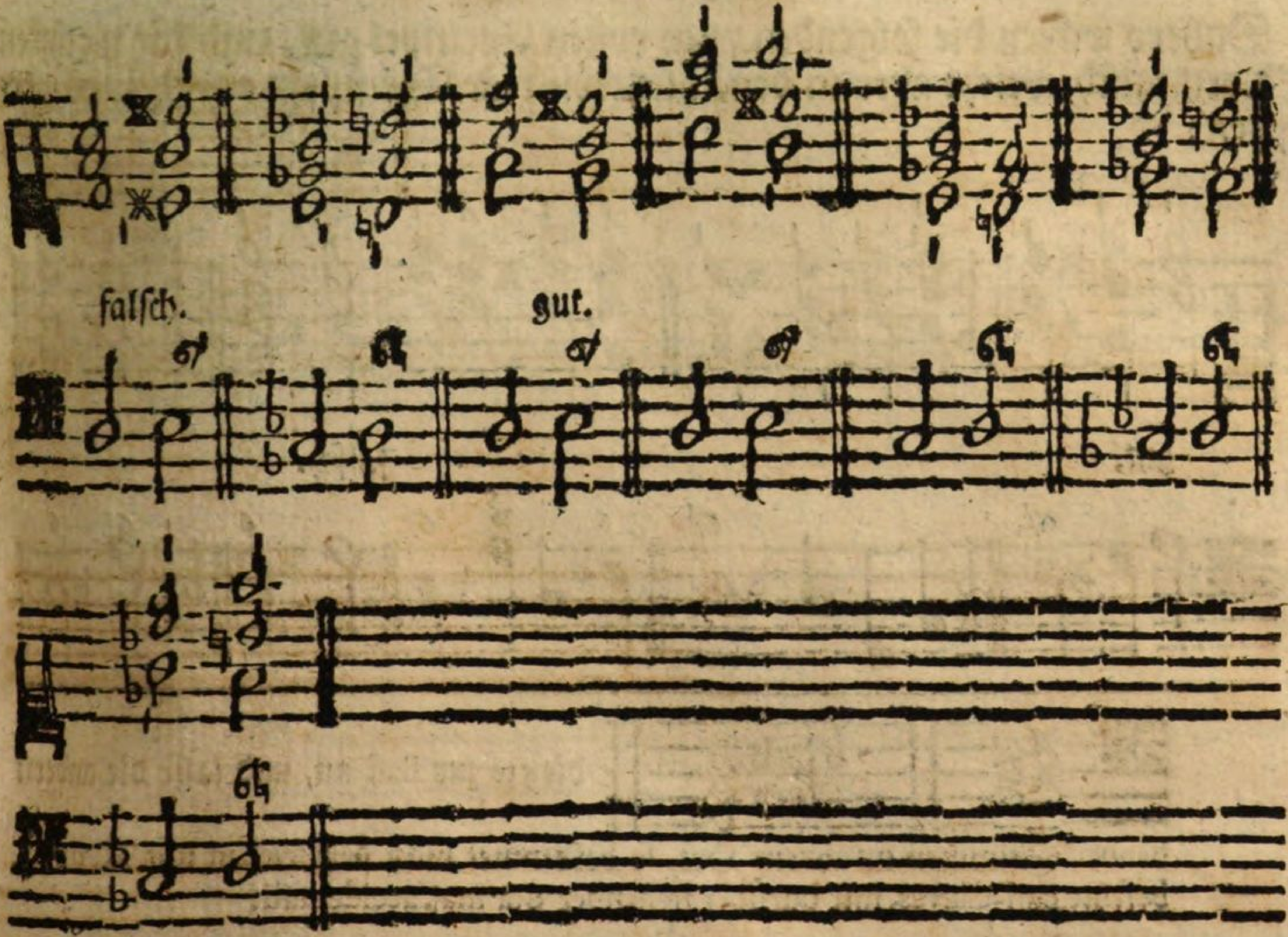
3) Wenn

ſuperſtruirte 5te, und kan dahero gar wohl verdoppelt werden, wie in vorhergehender Remarque, (c) der Unterſcheid weitläufftig gezeiget worden.

(e) Weil dieſe 6te ihrem Urſprunge nach, nichts anders als eine ſuperſtruirte harte 3a maj. accidentalis iſt. Denn wenn man, zum Exempel, in folgenden Accorden:



Die 5te mit dem Baſſ-Clave verwechſelt, und läſſet die fremde 3. maj. an ihrem Orte:

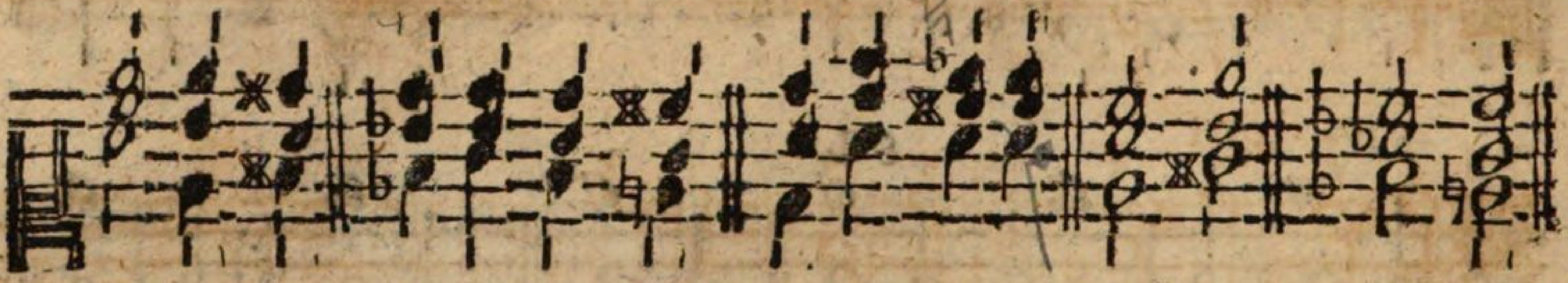


3) Wenn es ſich beym Accord der 6te vor dem Baſſ Clave ſelbſt præſentiret, und dieſer keine 6/. 6♮. maj accidentalem über ſich führet. (f)

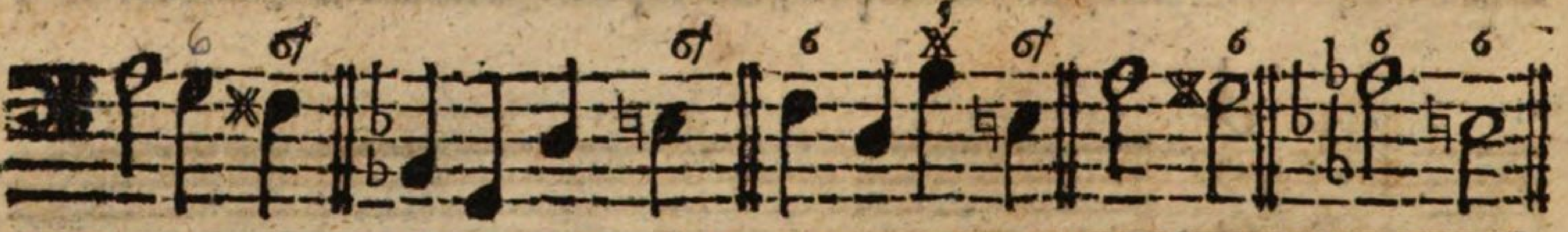
ſo entſpringet daraus eine 6ta maj. accidental. die durch Verkehrung der Stimmen an voriger Härte gar nichts verlohren hat.

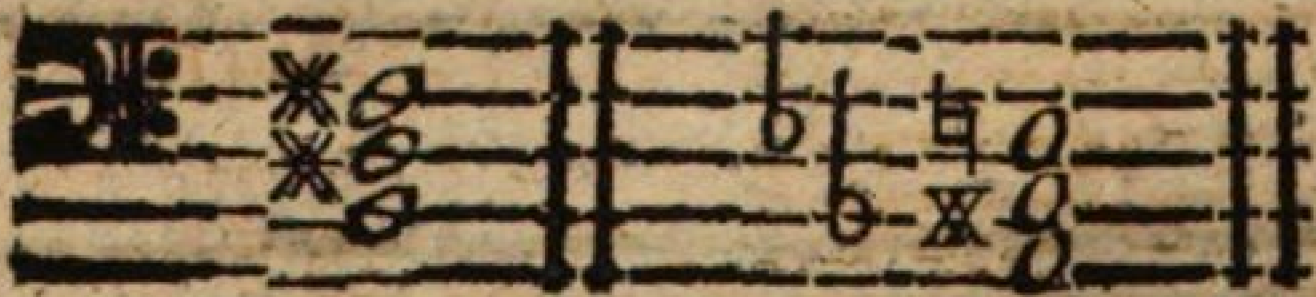
(f) Wenn ein ſolcher, mit ✕. oder ♮. beſetzter Baſſ-Clavis, zugleich die 6/. 6♮. maj. accidental. über ſich führet, ſo iſt er nichts anders, als eine ſuperſtruirte 5te, und kan dahero nach der Natur aller (perfecten) 5ten iederzeit ohne Bedencken vermehret werden. Probetur: Man nehme in denen zwey Accorden:

Dahero wären die folgenden zwey erſten Exempel gut, und die nechſten zwey falſch, welche aber in denen letztern vier Exempeln corrigiret werden:

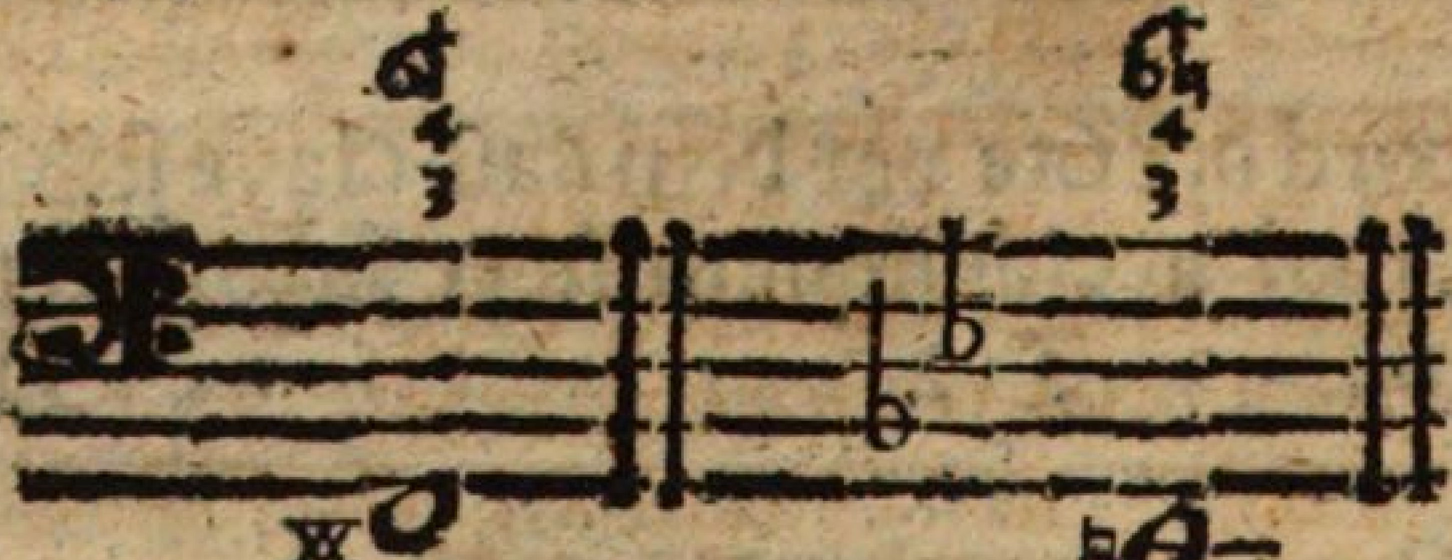


gut. falſch.

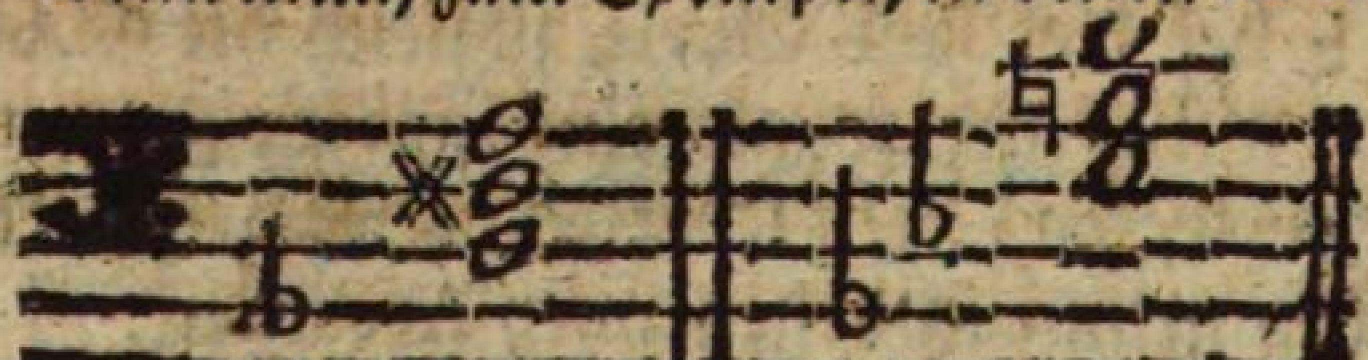




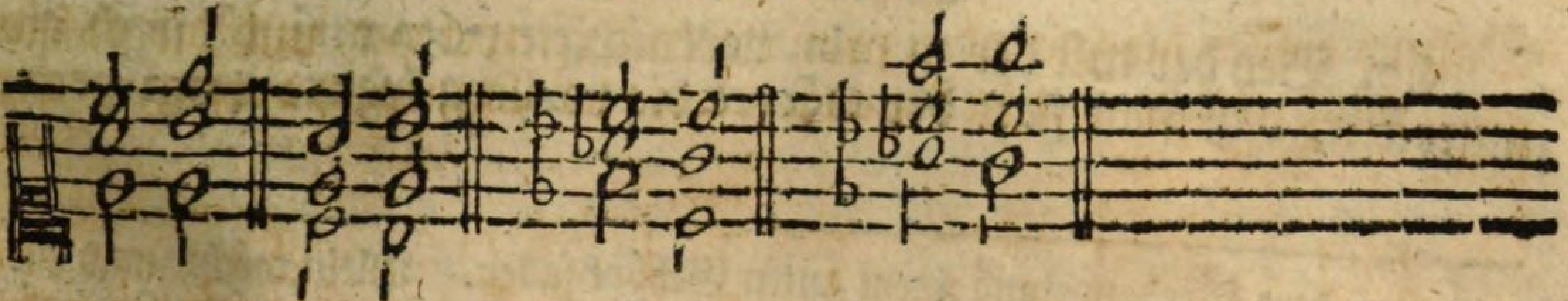
die 5te zur Baſi an, und laſſe die andern beyden Stimmen an ihrem Ort, ſo bekommet man dergleichen mit ✕. und ♮. beſetzte Baſſ-Claves, mit darüber ſtehender 6ta maj. accidentali:



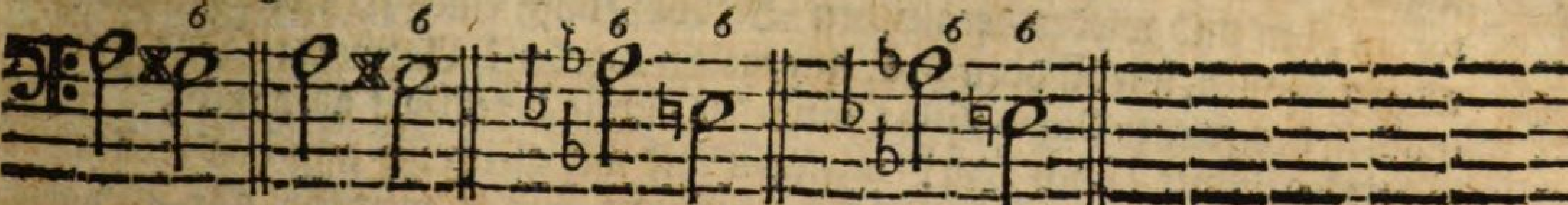
hat aber ein ſolcher Baſſ-Clavis nur eine, (ordentlicher Weiſe mit der 3a min. verknüpffte) 6tam min. naturalem über ſich, ſo kan er deswegen nicht wohl verdoppelt werden, weil er ſeinem Urſprunge nach, wiederum eine ſuperſtruirte 3a maj. accid. iſt, welche durch die Verkehrung der Stimmen nichts an ihrer gewöhnlichen Härtigkeit verlohren hat. Denn wenn man, zum Exempel, in denen Accorden:



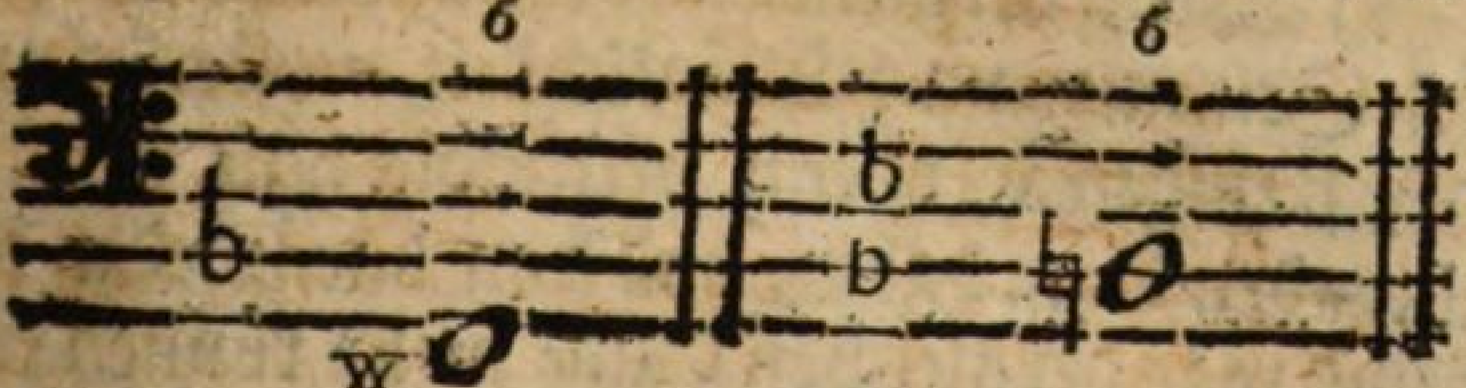
Die fremde 3a maj. zur Baſi annimmt,



corrigiret



und läſſet die andern beyden Stimmen an ihrem Orte, ſo bekömmet man einen mit ✕, oder ♮. beſetzten Baſſ-Clavem, nebſt einer darüber ſtehenden 6ta min. naturali:



Daß aber in wenig Stimmen die Verdoppelung dieſes Baſſ-Clavis ſowohl, als die Verdoppelung der, in nechſt-vorhergehender Remarque gedachten 6tæ maj. accidental. gleiche Härtigkeit bey ſich führen, als wie ihr Fundament, die 3a maj. accid. ſelbſt: Hiervon kan man eben die Probe machen, wie oben mit gedachter 3e geſchehen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die (mit der 3. min. verknüpffte,) 6tam naturalem e. Item, man verdoppele den Baſſ-Clavem des natürlich vorgezeichneten Cis und fis, wenn es die Signatur der 6te über ſich hat, ſo wird das Gehöre bey allen dieſen Verdoppelungen nichts zu leiden haben, weil es durch die ordentliche Anſchlagung dieſer zum Modo gehörigen Eſſentialen Tone albereit dazu præpariret worden. Man verdoppele hingegen auf eben dieſe Art im Modo D. moll die vorigen Claves individualiter, nemlich die 6tam maj. accid. zu e. und die mit der 6te bezeichneten accidentalen Baſſ-Claves, Cis und Fis, wenn das Ohr ſchon von dem Ambitu des D. moll eingenommen worden: ſo wird man ſchon ſein Leiden dabey empfinden, und zwar ie ſtärcker, ie länger ſich dergleichen verdoppelte Noten aufhalten. Ja, was oben von der 3a maj. accid. geſaget worden, das gilt aus gleicher Raiſon auch hier, nemlich, ie weiter und unverhoffter ſich die 6ta maj. accid. und dergleichen mit ✕. und erhöhenden ♮. beſetzte Baſes, (ſo wie ſie beſchrieben worden,) von denen ordentlichen Gräntzen ihres angefangenen Modi entfernen, ie unleidlicher

§.7. Bey der mit der 3a min. verknüpfften 6ta maj. iſt noch an- zumercken, daß man ſtatt der Octave die vorhergelegene 4tam perfe- ctam

---

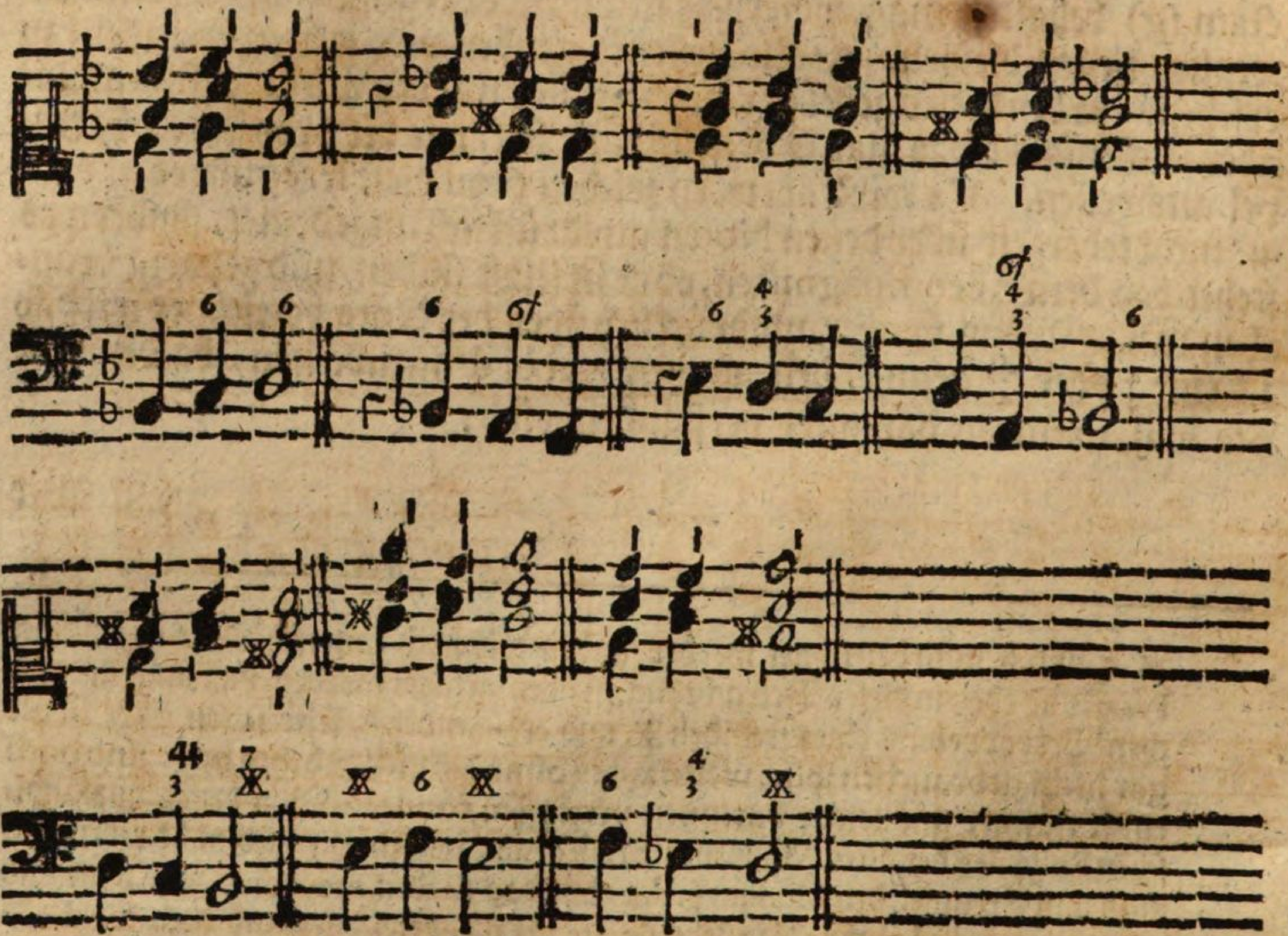
muß dero Verdoppelung einem guten Gehöre fallen. Allein möchte man hier ſagen: Man findet gleichwohl in 3. und 4. ſtimmigen Partituren der Compoſitorum, hin und wieder dergleichen Verdoppelung eines fremden ✕. und ♮. in allen 3. Fällen, wie ſie oben §. 6. angegeben worden? Antwort: Das Syſtema modi iſt bey ſolcher Compoſition entweder richtig bezeichnet oder nicht. Iſt es richtig bezeichnet, (nach dem Fundament wie wir gleich itzo angeben wollen,) ſo wird ein vorſichtiger Componiſt dergleichen ✕. und ♮. entweder gar niemahls, oder doch mit ſolcher Behutſamkeit verdoppeln, daß ihre natürliche Härtigkeit ſchwerlich in das Ohr dringen, und ſelbigen Verdruß erwecken könne. Zum Exempel: Wenn 1) ſolches bey etwas geſchwinden Noten in Tranſitu beyder Stimmen geſchiehet. 2) Wenn dergleichen kurtzdaurende Verdoppelung noch wohl unter denen Mittel-Stimmen nach Möglichkeit, verſtecket wird. 3) Wenn die eine Stimme auf den fremden ✕. oder ♮. beſtändig hält, die andere Stimme aber mit einer kurtzdaurenden Note dahin, und von dar wieder zurück ſpringet, oder ſonſt weiter gehet, und was dergleichen Caſus mehr können erdacht werden, da es nach dem Grunde aller Regeln heiſſet: Ceſſante ratione prohibitionis &c. Dergleichen judicieuſe Verdoppelungen, aber gehören mehr vor die Compoſition, und ſeynd beym Accompagnement des General-Baſſes entweder inapplicabel, oder wenigſtens überflüßig und zu nichts nütze. Wenn aber das ſyſtema modi nicht richtig bezeichnet, und diejenigen ✕✕. ♭♭. oder ♮♮. vor die Noten geſetzet worden, die doch eſſentialiter in das Syſtema gehören, und vorgezeichnet ſeyn ſollten, ſo muß man dergleichen ✕✕. und erhöhende ♮♮. allerdings vor natural paſſiren laſſen, und ſich vor ihrer Verdoppelung nicht ſcheuen. Zum Exempel, daß dem Modo e dur, die 7ma maj. dis eben ſo natural und eſſential ſey, als dem Modo C. dur das h, ſolches wird wohl niemand in Abrede ſeyn. Gleichwohl wird dieſes dis in praxi ſelten vor das ſyſtema modi, am meiſten aber vor die Noten ſelbſt gezeichnet, da es denn ſcheinet Accidental zu ſeyn, ob es gleich an ſich ſelbſt natural iſt, und ohne Bedencken vermehret werden kan, (wofern ſonſt eine ſchlimme Temperatur dem Gehöre dergleichen Chromatiſche Claves nicht einfach, zugeſchweigen in ihrer Verdoppelung zuwider machet, welcher Caſus denn hieher nicht gehöret.) Dergleichen unrichtige Bezeichnungen der Modorum, da bald die eſſentiale 7ma maj. bald die eſſentiale 6ta minor, bald andere dem Modo eigene

ctam (g) behalten mag, wofern ſie in folgender Note gleichfals kan unbeweglich liegen bleiben, wie aus denen folgenden vier erſten Exempeln zu erſehen. Eben dieſes gehet in einigen Fällen mit der 4ta ſuperflua an, die aber ſolchenfals die 3a maj. in Geſellſchafft hat, wie die drey letzten Exempel ausweiſen. Es wird aber bey ſolchen 6ten dieſe irregulaire 4. oder 4♯. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, ſondern es ſtehet bey dem Accompagniſten, ob er ſie ſelbſt finden, und gehörig brauchen kan. Wenn ſie aber ausdrücklich über der Note bezeichnet wird, ſo iſt eine $^{4}_{3}$ oder $^{4\sharp}_{4}$ genug, den gantzen Accord anzudeuten, da denn die 6ta maj. naturalis darunter verſtanden wird:

§. 8. Wir

✕. ♮. und b. nicht bezeichnet werden, haben wir noch unterſchiedene in heutiger Praxi, und eben in dieſer Betrachtung iſt oben geſaget worden, daß man dergleichen Verdoppelung eines fremden ✕. und erhöhenden ♮. ſehr ſelten oder lieber gar nicht gebrauchen ſolle, weil man es ohne diß nicht nöthig habe, und doch ein Anfänger gar leicht darinnen verſtoſſen könne. Von denen ausländiſchen Reliquien der alten Modorum Muſicorum, wollen wir hier nicht reden, da man zum Exempel, den Modum g. dur ohne das fis, den modum F. dur ohne das b. den modum B. dur ohne die eſſentiale 4te dis &c. bezeichnet, und doch wohl alla moderna drauf loß arbeitet. Dergleichen üble Bezeichnungen der Modorum werden bey uns wohl ſelten mehr gefunden. Fraget man aber, wie denn alle Modi Muſici Moderni richtig bezeichnet, und folgbar auch einem Anfänger von der Verdoppelung eines fremden ✕. und erhöhenden ♮. ſichere Regeln gegeben werden könten? Antwort: Wenn alle Modi dur richtige Tranſpoſitiones des Modi C. dur, und alle modi moll richtige Tranſpoſitiones des Modi A. moll wären. Dieſe beyden ſeynd die 2. Haupt-Modi unſerer heutigen Praxeos, nach deren Intervallis ſich die Bezeichnung aller übrigen Modorum richten ſolte. Sed uſui cedendum aliquid.

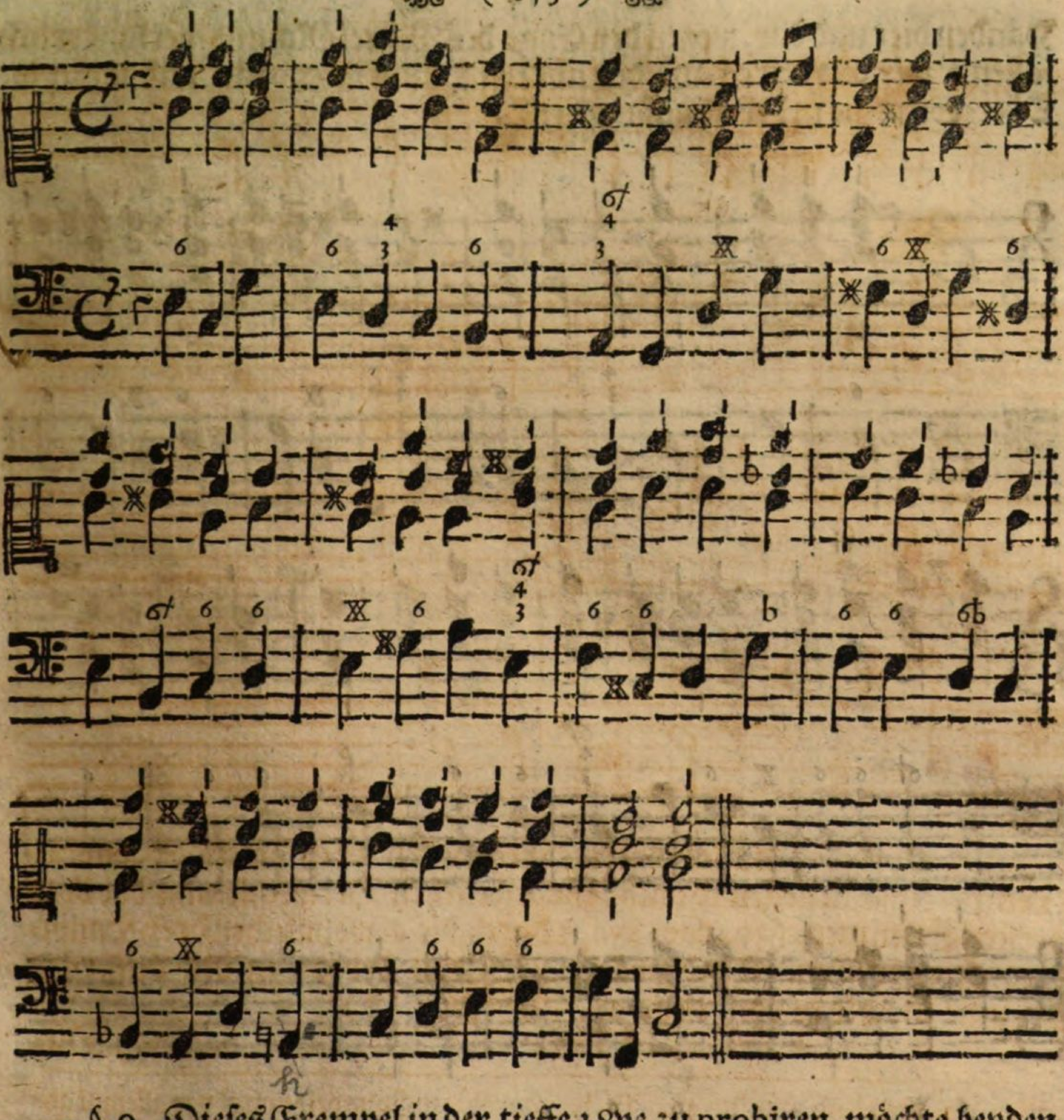
(g) Es wird dieſe 4te ſonſt 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil ſie ohne Reſolution bleibet. Und bedienet ſie ſich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in tranſitu des Baſſes thut, ungeachtet beyde, ſowohl die 7me als 4te, an und vor ſich ſelbſt reſolvirende Diſſonantien ſeynd, wie wir unten ſehen werden.



§. 8. Wir wollen alle bißherige Regeln der 6te in folgendes General-Exempel einſchlieſſen, und nach der natürlichen Verwechſelung der drey oberſten Stimmen, (3e, 6te, 8ve,) durch die gewöhnlichen drey Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erſtlich mit der 5te in der äuſſerſten Stimme möchte es ohngefehr alſo gerathen: (*)

§. 9. Die-

(*) Bey der letzten Baſſ-Note des 4ten Tactes iſt in obigen Exempel einmal vor allemal anzumercken, daß ein vor der baſi ſtehendes ✕. oder erhöhendes ♮. iederzeit ſtatt der im Syſtemate modi befindlichen ungeſchickten 3a min. deficientis, die richtige (2 Chromatiſche Claves überſpringende) 3am min. über ſich erfodere, ohne daß ſie ausdrücklich durch einige Signatur angedeutet werden müſſe. Folgbar wird zu beſagter Note nicht das im Syſtemate modi befindliche f. ſondern fis. als die rich-

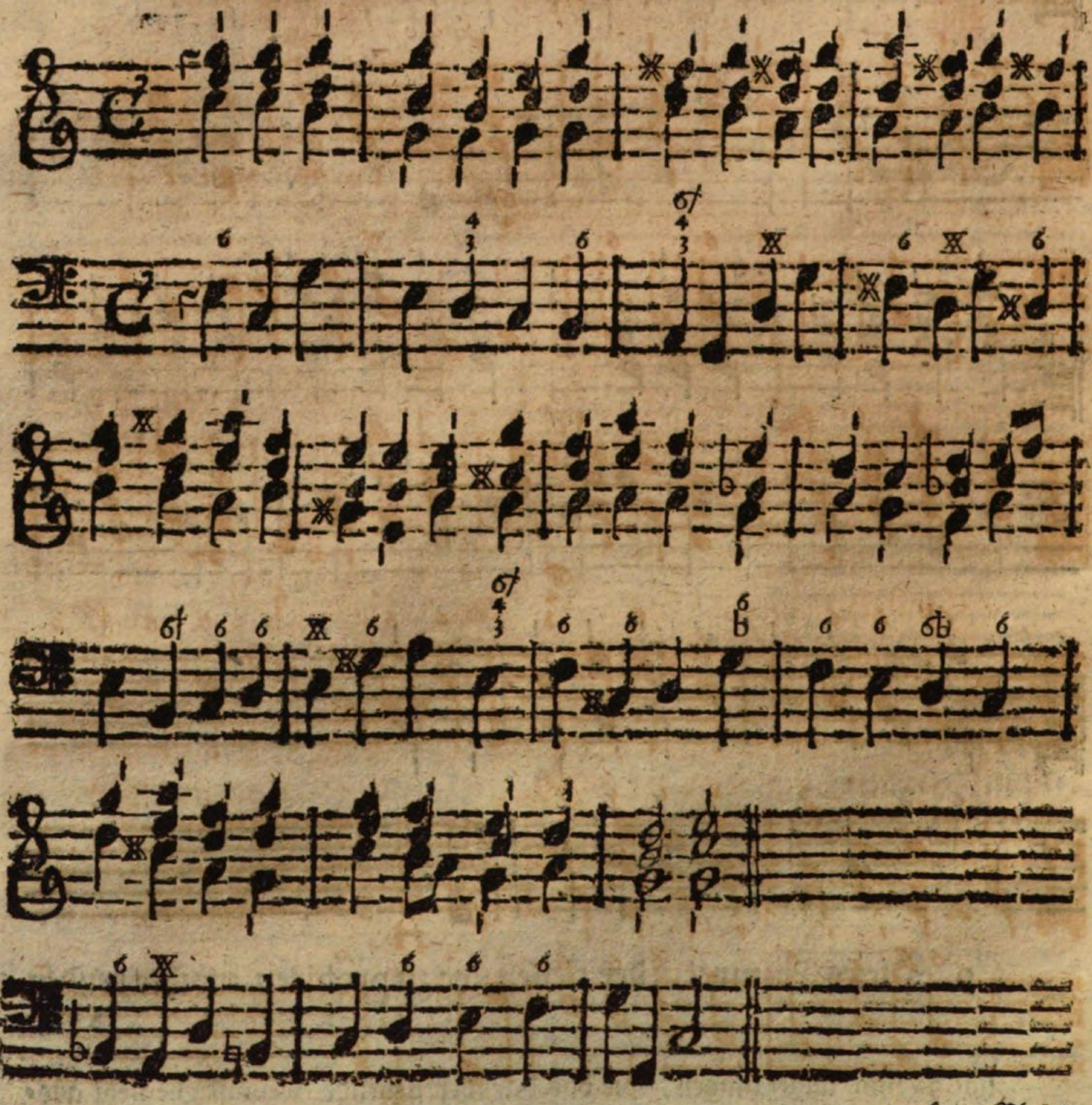


§. 9. Dieſes Exempel in der tieffe.a 8ve zu probiren, möchte beyden

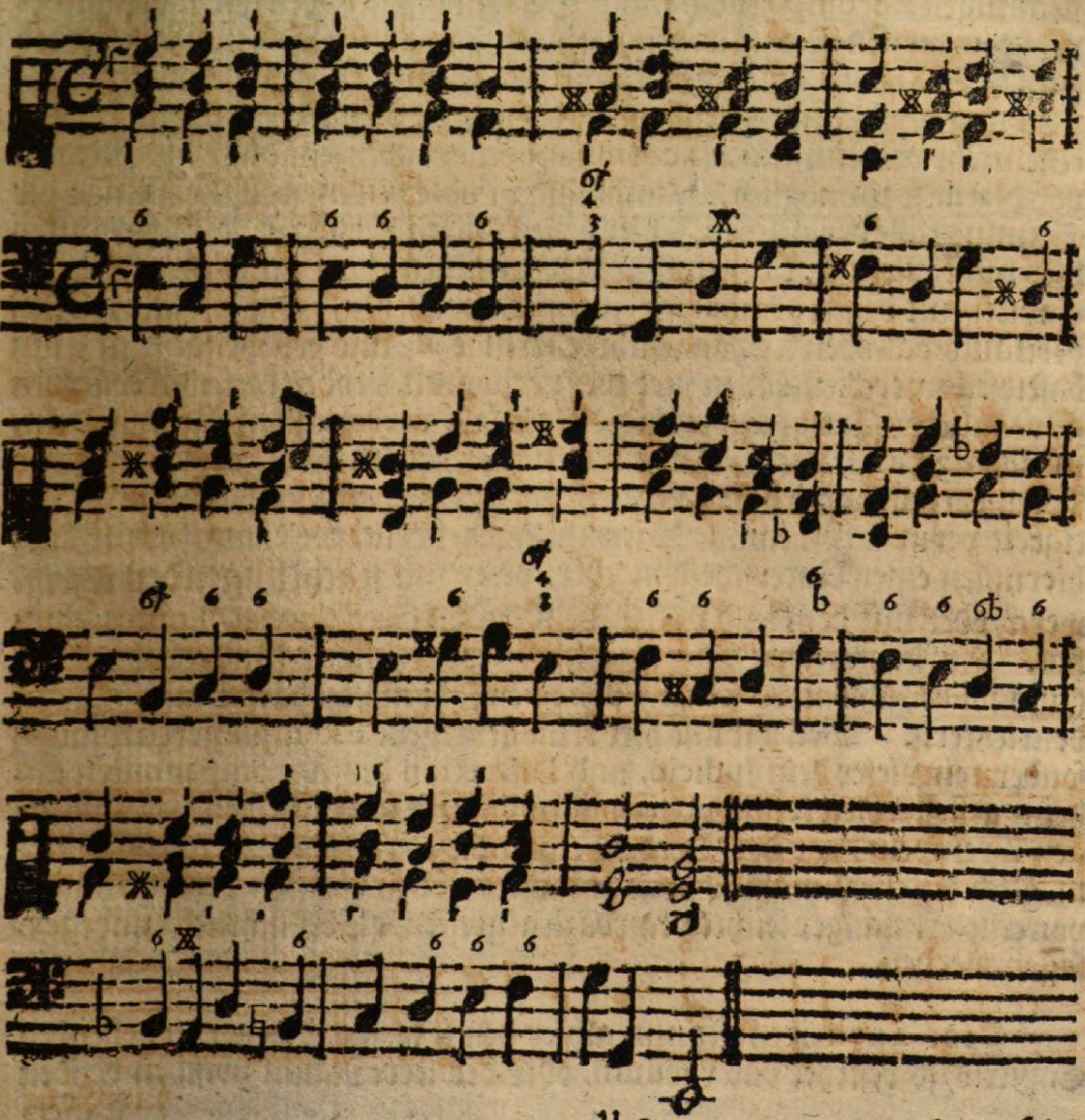
U Hän=

tige 3a min. angeſchlagen, wie das darüber ſtehende Accompagnement ausweiſet.

Händen hier und dar, wegen der Enge des Mittel-Raums verhinderlich fallen; wir exerciren alſo den andern Haupt-Accord, und laſſen die Ober-Stimme in der 3e anfangen:



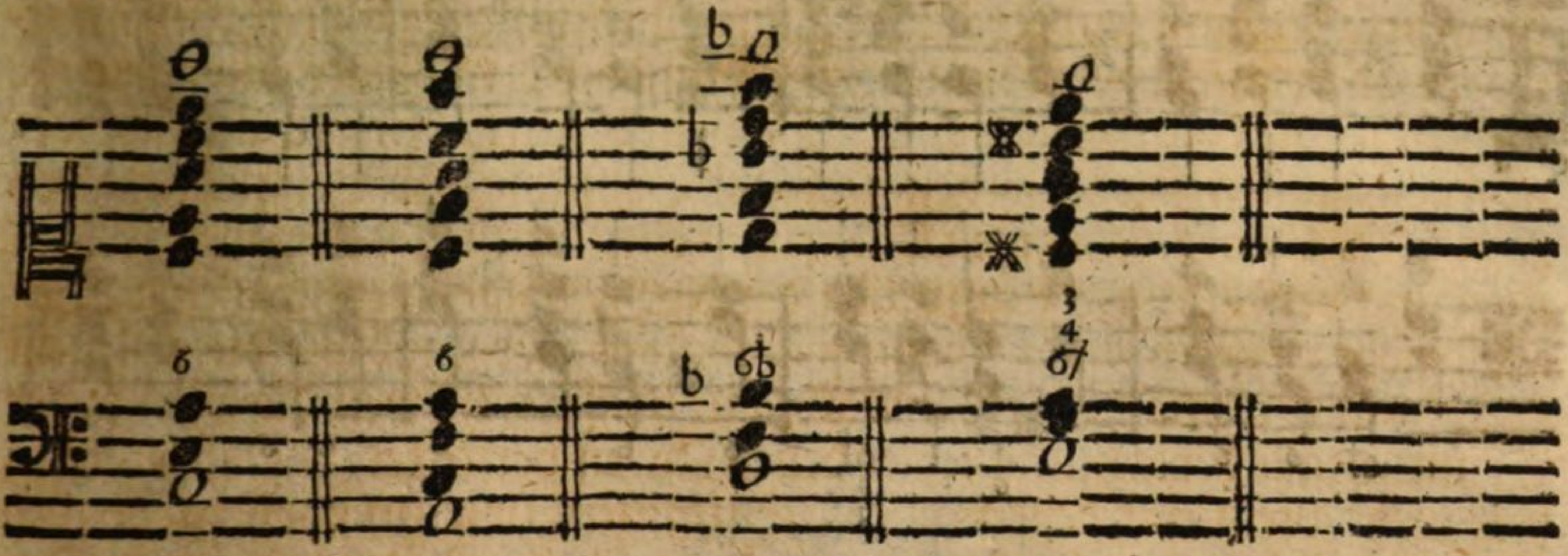
§. 10. Eben dieſes Exempel kan man dem Scholaren eine 8ve tieffer verſuchen laſſen, (es verſtehet ſich, den Baſſ gleichfals eine 8ve tieffer genommen, wo der Platz zu enge wird.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, und fangen in der äuſſerſten Stimme mit der 6te an:



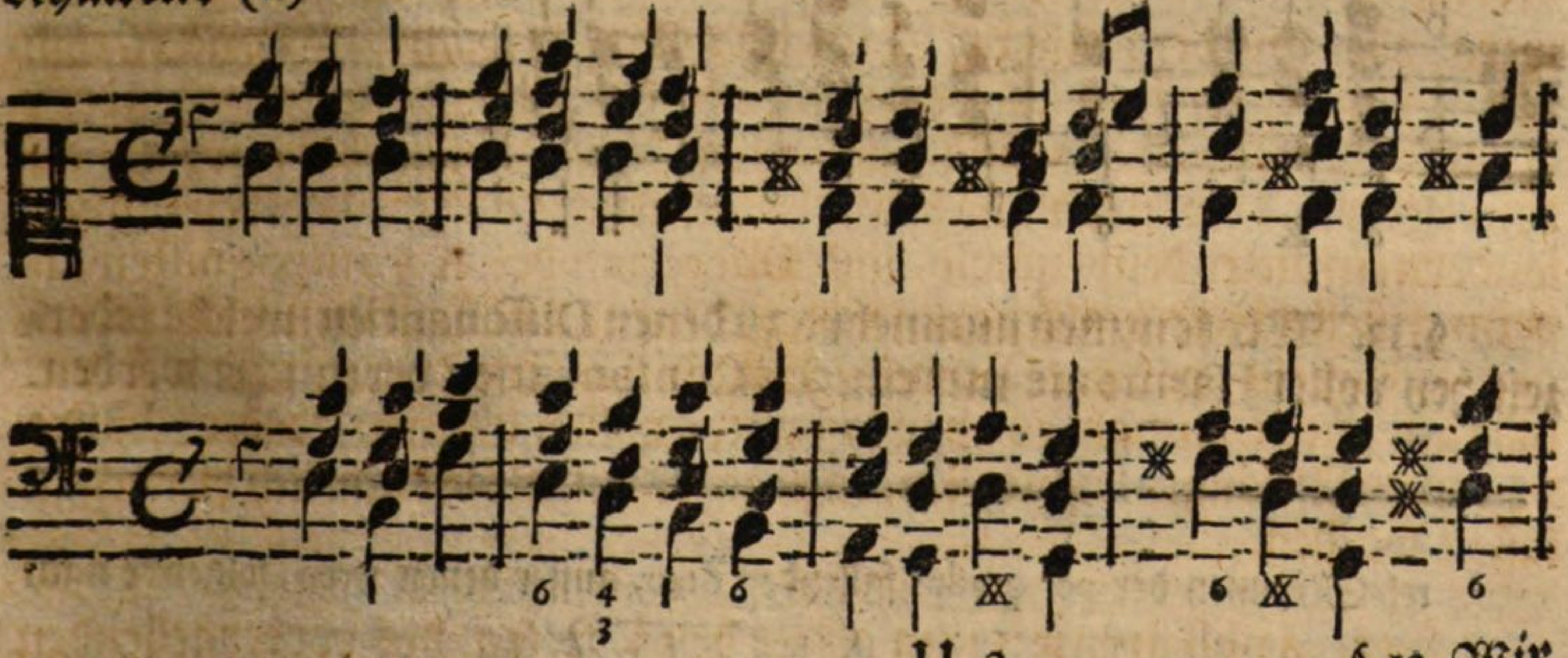
§. 11. Hier iſt die Frage: Ob ſich nicht die bißherigen Exempel, (bey ſolchen Gelegenheiten, wo ein ſehr vollſtimmiges Accompagnement à propos fället,) mit leichter Mühe auch vollſtimmig tractiren laſſen? Antwort: es brauchet vielweniger Künſte, als bey dem bißher exercirten 4. ſtimmigen Accompagnement. Denn in dieſen haben wir unterſchiedene Accurateſſen, ſowohl wegen nöthiger Beſetzung und Vermehrung der zum 6ten-Accord gehörigen Eſſentialen Stimmen, als auch wegen Vermeidung verdächtiger Progreſſen derſelben, obſerviren müſſen: Bey einem ſehr vollſtimmigen Accompagnement aber ſeynd alle dieſe Regeln von Natur ſo unmöglich, als unnöthig zu obſerviren, weil die Menge der Stimmen alle dergleichen Fehler denen Ohren verſtecket. Dahero man hier nicht allein mit denen Mittel-Stimmen, (wie im vorhergehenden Capitel mit denen ordinairen Accorden geſchehen,) frey verfähret, ſondern auch das oben §. 6. angeführte fremde ✕. und erhöhende ♮. in allen daſelbſt bemerckten Fällen viel eher verdoppelt werden kan, weil deſſelben gewöhnliche Härtigkeit durch die gleichfals verdoppelten Neben-Stimmen der 3e, 6te, 8ve ꝛc. dergeſtalt wieder gedämpffet, oder in gleicher Waage erhalten wird, daß es dem Ohre weiter keine Hervorragende Härtigkeit verurſachen kan. Wiewohl ein geſcheuter Accompagniſt auch hierinnen einen Unterſcheid machet, ob er mit nachklingenden Pfeiffwerck, oder mit dem bald verſchwindenden Clav-Cimbal-Tone zu thun hat. Auf dem erſtern fället ein ſolches verdoppeltes ✕. und erhöhendes ♮. (zumahl bey ſchwacher Muſic,) delicaten Ohren viel härter aus, als auf dem letztern. Weil wir alſo hier keine gemeſſene Exempla geben können, ſondern ein vieles dem Judicio, und Diſcretion des Accompagniſten anheim geſtellet bleibet, als wollen wir uns lieber in künfftigen vollſtimmigen Exempeln, vor der Verdoppelung dieſes fremden ✕. und ♮. ſo viel möglich hüten, zumahl es ohne diß unter vollen Griffen beyder Hände, von einen Anfänger leichter kan dazu gegriffen, als bedächtlich hinweggelaſſen werden.

§. 12. Appliciren wir nun alhier den §. 32. ſeq. des vorhergehenden Capitels, ſo beſtehet das vacuum, oder der leere Raum zwiſchen beyden äuſſer-

äuſſerſten Stimmen einer 6te, in der durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten 3e, 6te und 8ve:

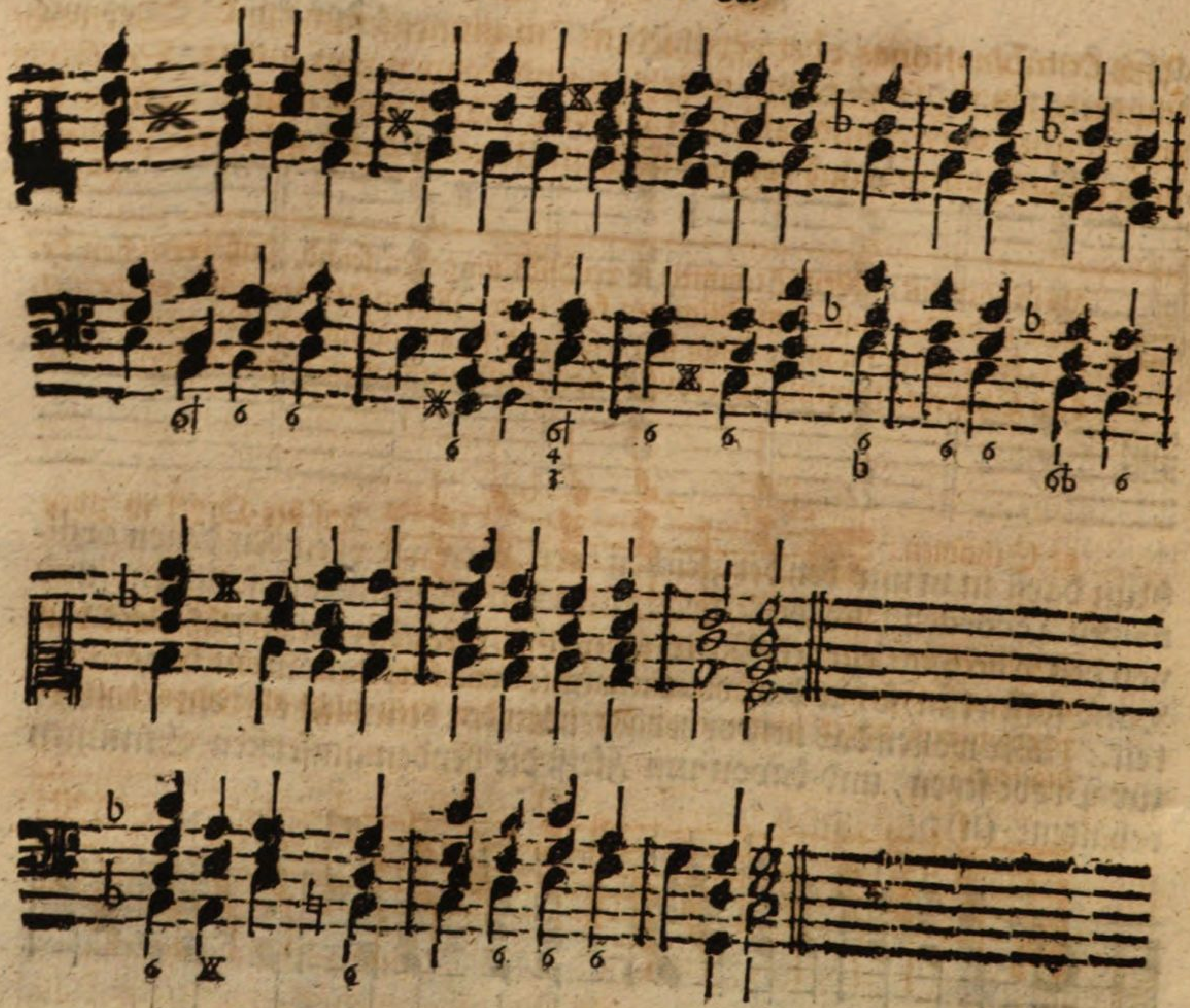


Nun darff man nur bey dergleichen 6ten, eben wie oben bey denen ordinairen Accorden geſchehen, die 2. äuſſerſten Stimmen anſchlagen, und von denen nechſtgelegenen Mittel-Stimmen ſoviel ergreiffen, als iedwede Hand faſſen kan, ſo hat das vollſtimmige Accompagnement ſeine Richtigkeit. Wir wollen das im vorhergehenden §. 8. befindliche Exempel alhier zur Probe ſetzen, und davon mit Fleiß die beyden äuſſerſten Stimmen behalten: (h)



 §. 13. Wir

(h) In dem dem 8ten Tacte des oben folgenden Exempels finden ſich in denen Mit-



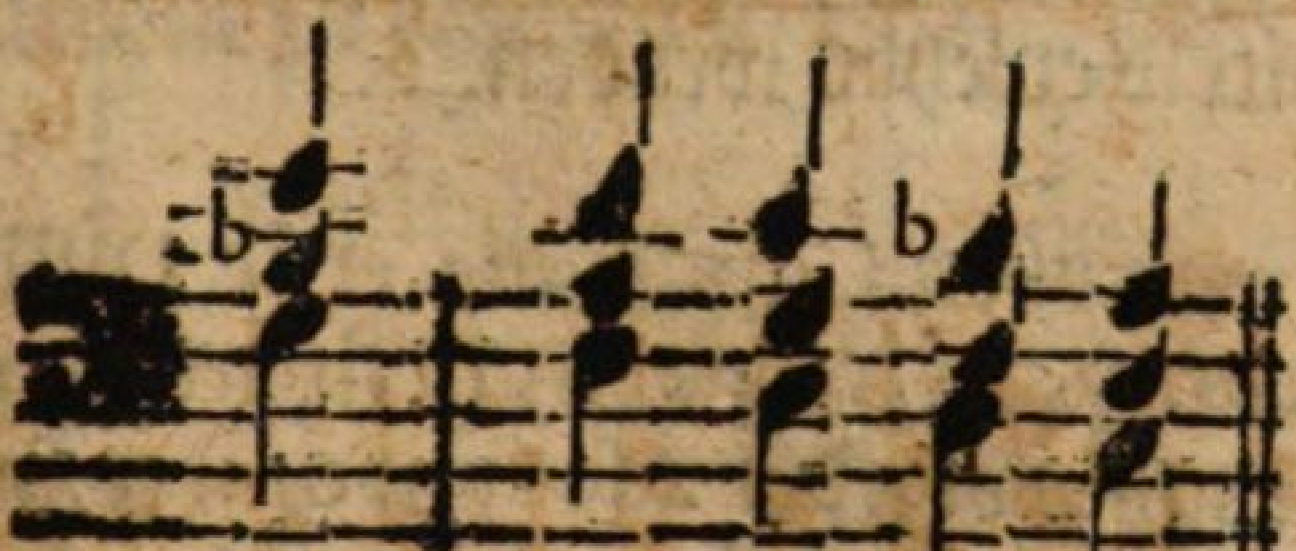
§. 13. Wir kommen nunmehro zu denen Diſſonantien, welche iederzeit bey voller Harmonie mit einigen Conſonantien vermiſchet werden.

Ihre

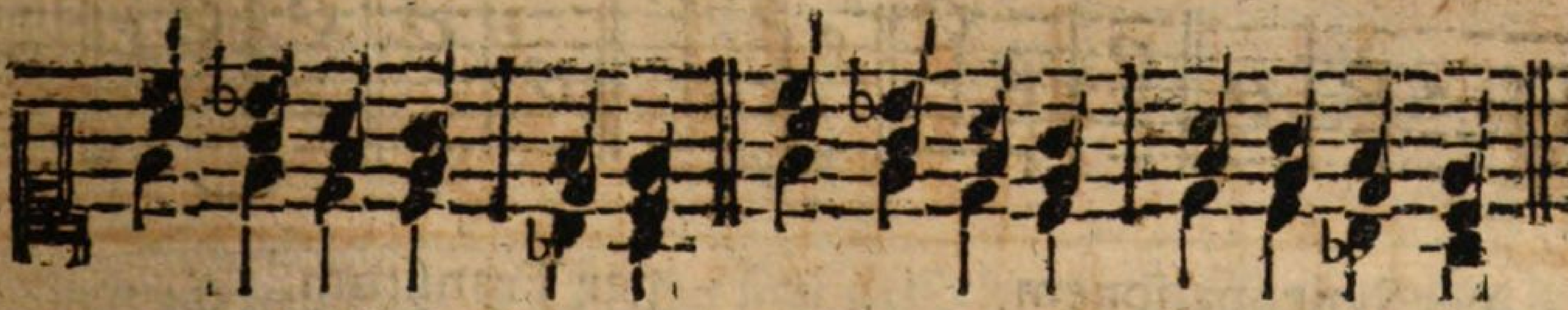
tel-Stimmen der per gradus fallenden 6ten, auſſer denen 8ven, folgende nach einander fortgehende Quinten: $\left\{ \frac{b\ a\ g\ f\ e}{e\ d\ c\ b\ a} \right\}$ Weil ſie aber ſowohl drunter

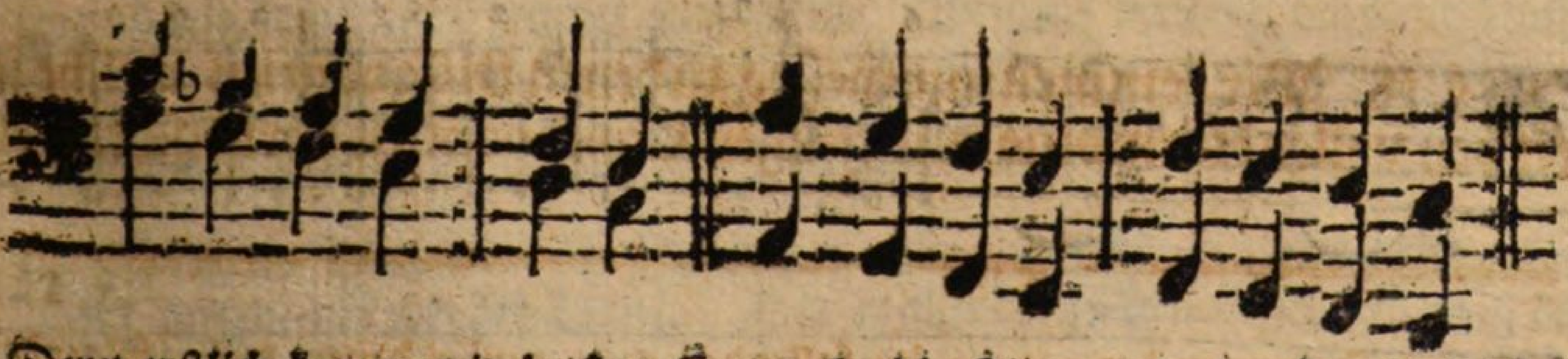
Ihre Combinationes, oder verſchiedene Zuſammenſetzung und Verwechſelungen, ſeynd, ſo zu reden, unzehlig, und können von guten Practicis noch täglich variret und raffiniret werden. Wir wollen aber alhier die in der Compoſition, und folgbar auch im General Baſſe gebräuchlichſten Sätze

als drüber mit andern Stimmen ſo reichlich umgeben ſeynd, daß zwiſchen der Diſtanz beyder äuſſerſten Stimmen kein leerer Raum des Accordes erſcheinet, (i. e. keine Stimme mehr Platz hat,) ſo ſeynd ſie genugſam bedecket, und können dem Ohre eben ſo wenig Verdruß erwecken, als wenn man folgende drey einzelne Stimmen:



auf der Orgel in zwey Regiſtern von gleicher Stärcke hören lieſſe, deren das eine acht füßig und das andere 4 füßig wäre. Hingegen möchten mir folgende 2 Arthen des Accompagnamentes, vieler hinter einander folgenden 6ten nicht allerdings anſtändig ſeyn:

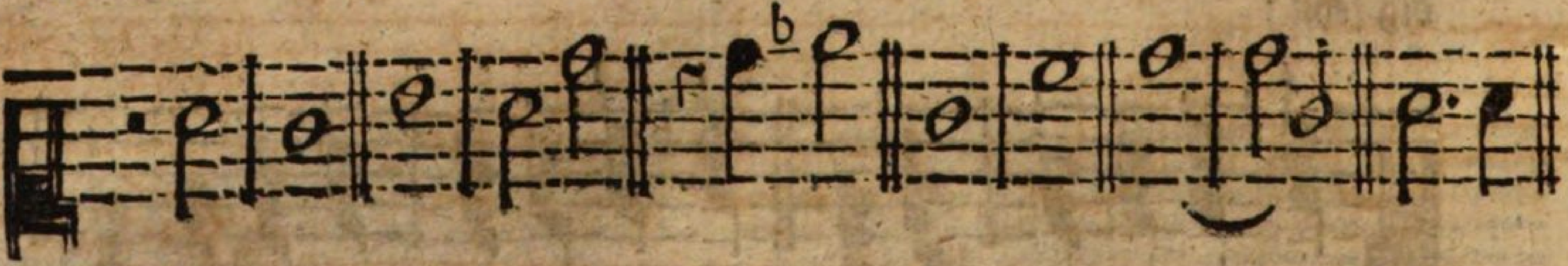




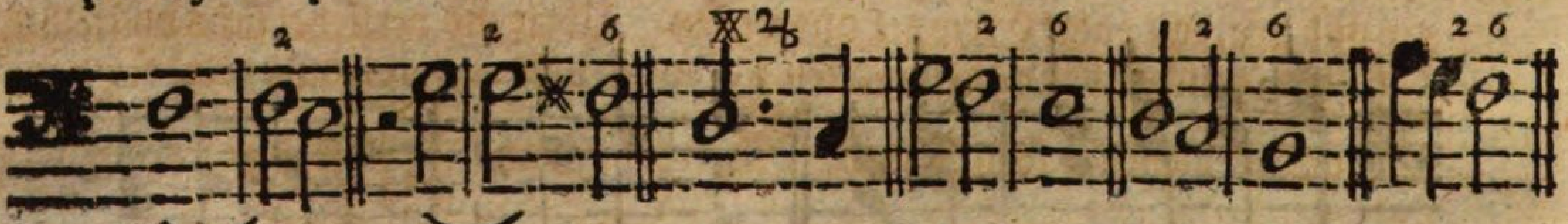
Denn erſtlich kommen in beyden Exempeln die ſtets continuirenden Quinten-Griffe der rechten Hand, ſchon verdächtig und eckelhafft heraus, wozu die, der äuſſerſten Stimme nechſtangelegene und gleichfals beſtändig continuirende 8ven das ihrige beytragen. Im andern Exempel aber bleibet auch die unterſte Stim-

Sätze nach der Ordnung durchgehen, und deren ſchwach- und vollſtimmiges Accompagnement gebührend beſchreiben. Vorhero aber mercket ſich ein Anfänger noch dieſe Regel: Daß alle Signaturen oder Ziffern des General-Baſſes, welche in gerader Linie über einander ſtehen, zum Exempel: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}6\\5\flat\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}7\\\times\end{smallmatrix}$ | ꝛc. iederzeit zugleich angeſchlagen werden; diejenigen aber, ſo neben oder nach einander ſtehen, z. E. 43 | 76 | $\begin{smallmatrix}765\\54\times\end{smallmatrix}$ | ꝛc. die werden auch nach einander angeſchlagen, wie ſie in der Ordnung folgen, welches keiner Erläuterung brauchet, ſondern aus allen folgenden Exempeln dieſes Capitels erſehen werden.

§. 14. Die 2de war oben Cap. I. die erſte Diſſonanz. Sie wird auf zweyerley Arth gebrauchet, 1) per Syncopationem, da die Baſis ſchon vorhero gelegen, nachmahls von der 2de ſyncopiret, und endlich in folgender Note einen halben oder gantzen Ton unter ſich reſolviret wird. 2) per Tranſitum, da die Baſis gradatim drey Gradus unter ſich gehet, bey der mittlern Note aber die 2de gleichſam von ohngefehr einfället:



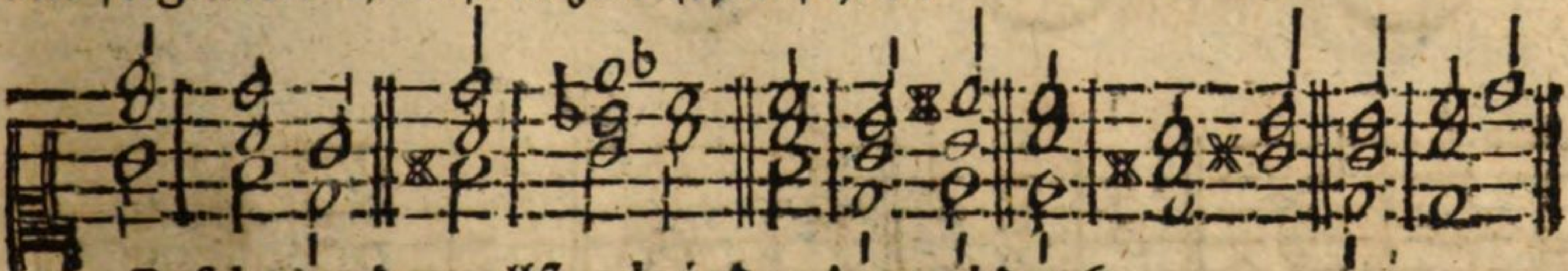
per Syncopationem. per Tranſitum.



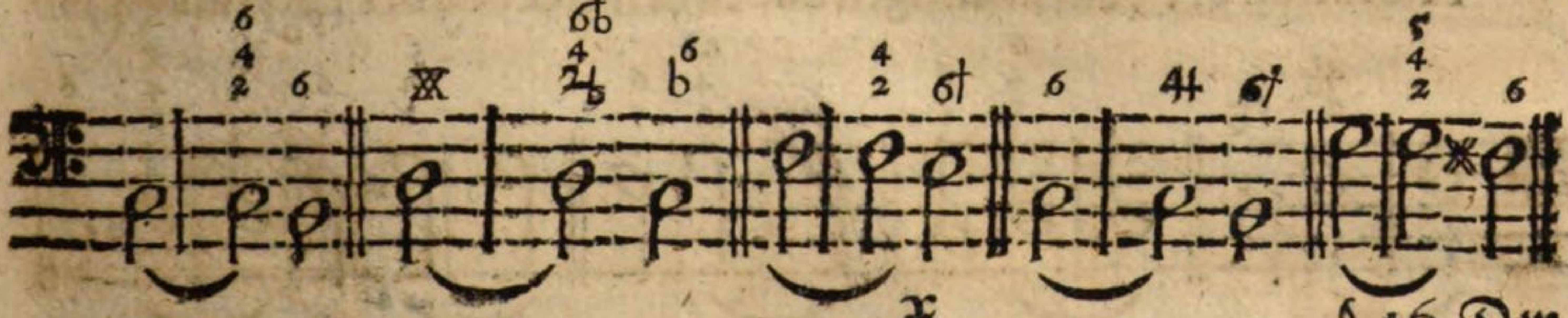
§. 15. Die

me der rechten Hand, welche die 5ten machen hilfft, gantz unverdeckt, wegen der Entfernung des Baſſes, wodurch denn dieſe lang anhaltende 5ten-Griffe einem guten Gehöre viel penetrabler fallen. Es iſt aber dieſes eine Anmerckung, welche eben nicht vor maſſive Muſicos gehöret.

§. 15. Die ſyncopirende 2de führet 3 Arten Muſicaliſcher Sätze zum Grunde ihres vier ſtimmigen Accompagnementes, als: 6/4/2 | 5/4/2 | 5/2 | (i) Die darauf folgende oder reſolvirende Baſs-Note aber hat reguraliter die 6. | 6/5♭ | oder 6/5 | über ſich. (*) Nach dem Satze | 6/4♯/2 | oder 6/4♯/2 | pfleget auch der ordinaire Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Baſſ nur einen halben Ton fället; wie alle Caſus aus folgenden Exempeln zu erſehen ſeynd:



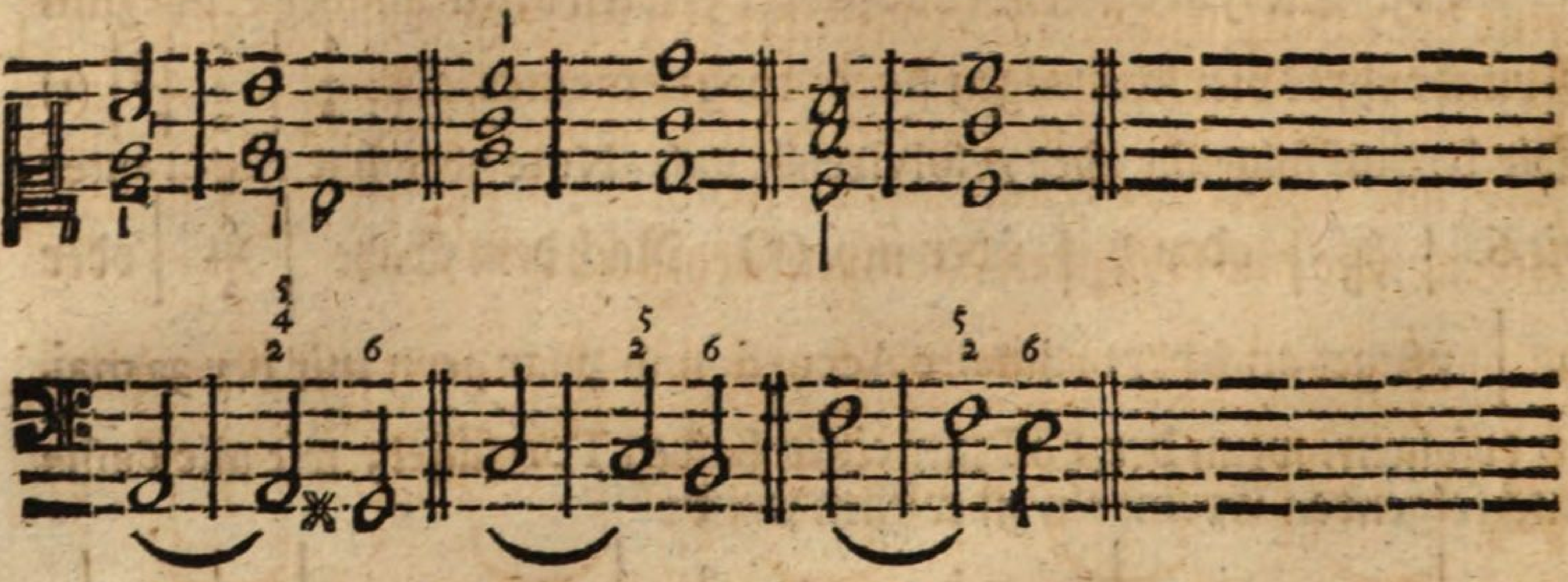
Reſolution der vollſt. 2de in den Accord der 6te.

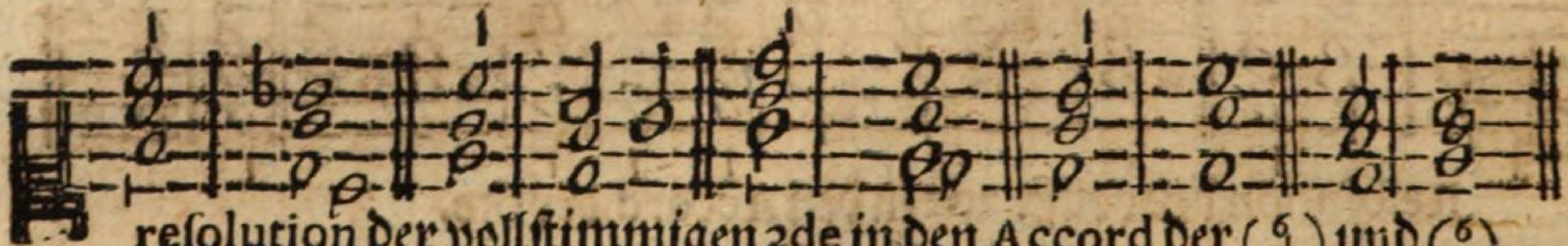


§. 16. Der

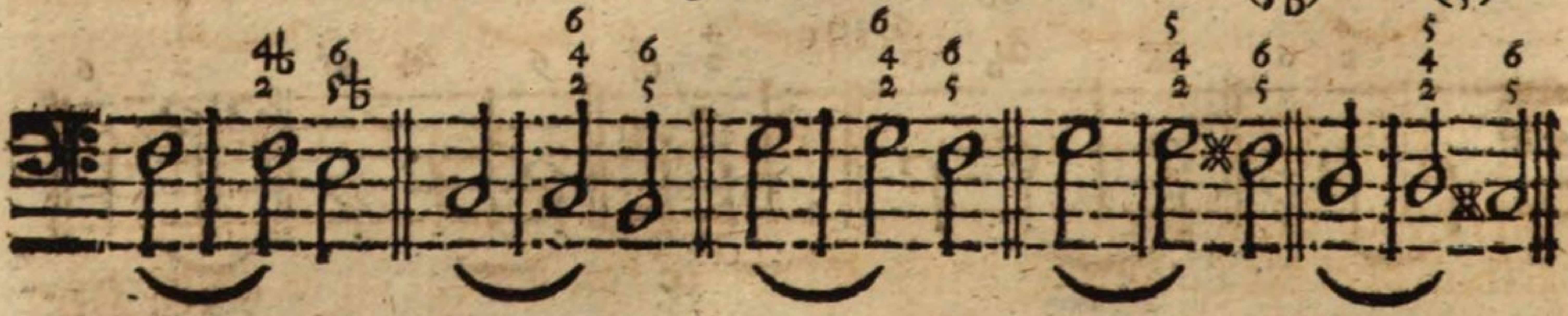
(i) Der etwas leere Satz | 5/2 | ſuchet ſeine 4te Stimme in der Verdoppelung der 5te und 2de, wie obige Exempel ausweiſen. Ubrigens verſtehet ſichs von ſelbſt, daß die 2, 4 und 6. bey angemerckten 3 Sätzen, bald majores, bald minores, naturales und accidentales ſeyn können. Von dem Satze | 6/4/2 | iſt zu gedencken, daß er ſeine eigene Abbreviatur im Schreiben habe, und durch eine bloſſe 2, oder | 4/2 | angedeutet werden könne. Hat er aber die 4tam maj. bey ſich, ſo iſt die eintzige 4♯ genug den gantzen Accord | 6/4♯/2 | anzudeuten.

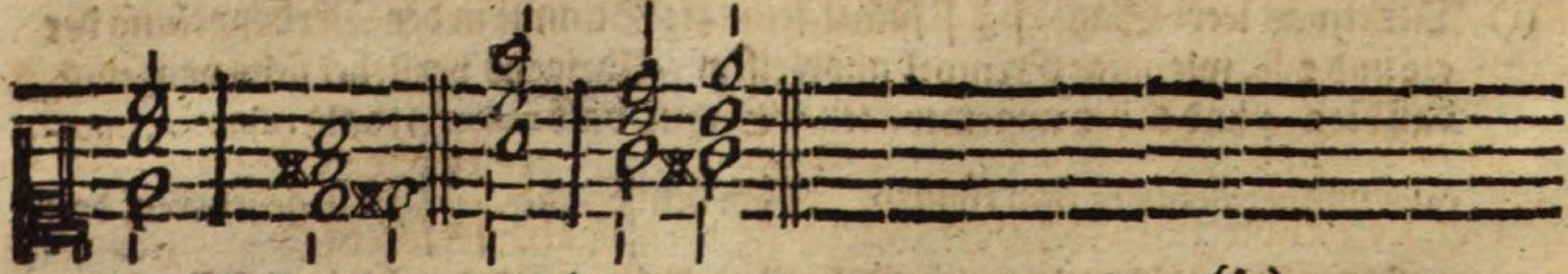
(*) Die beyden Sätze | 6/5♭ | 6/5 | werden unten §. 33. ſeq. ausgeführet.



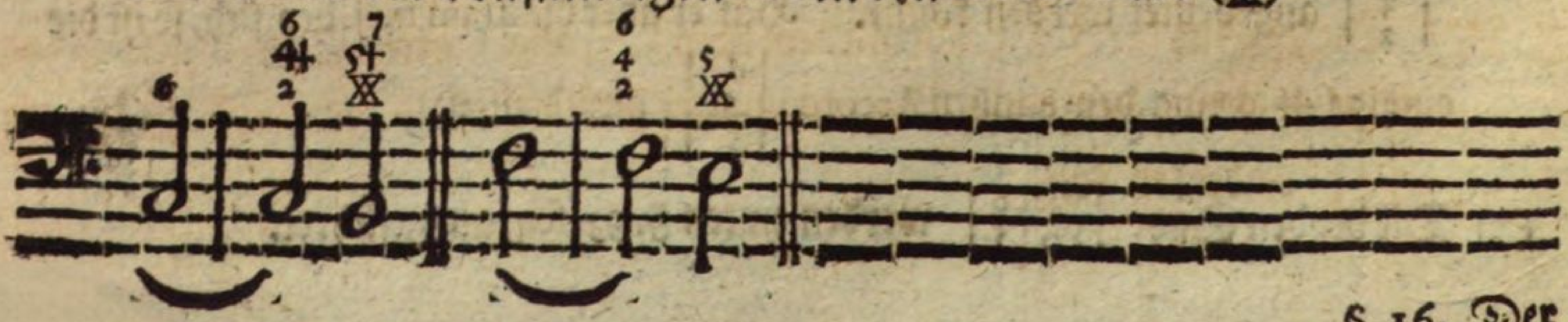


reſolution der vollſtimmigen 2de in den Accord der ($\frac{6}{5\flat}$) und ($\frac{6}{5}$)



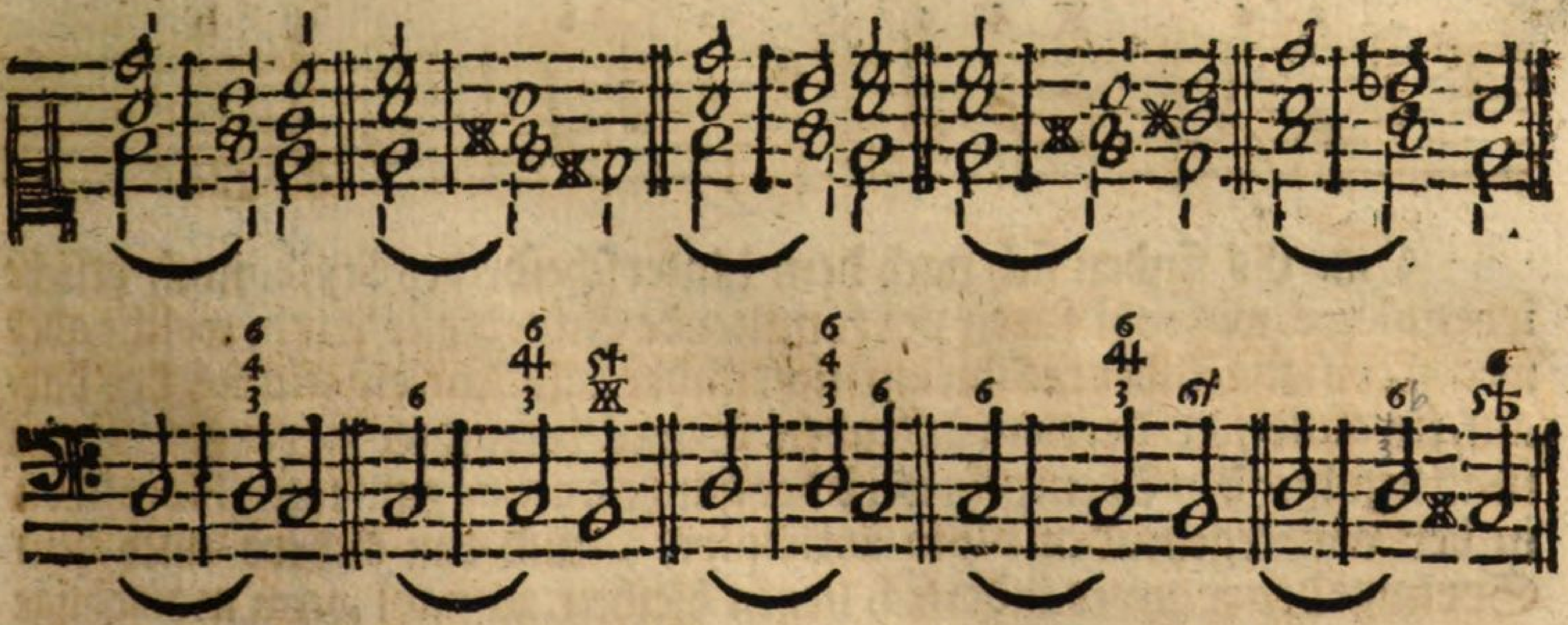


reſolution der vollſtändigen 2de in den Accord der ($\frac{5}{\times}$)



§. 16. Der

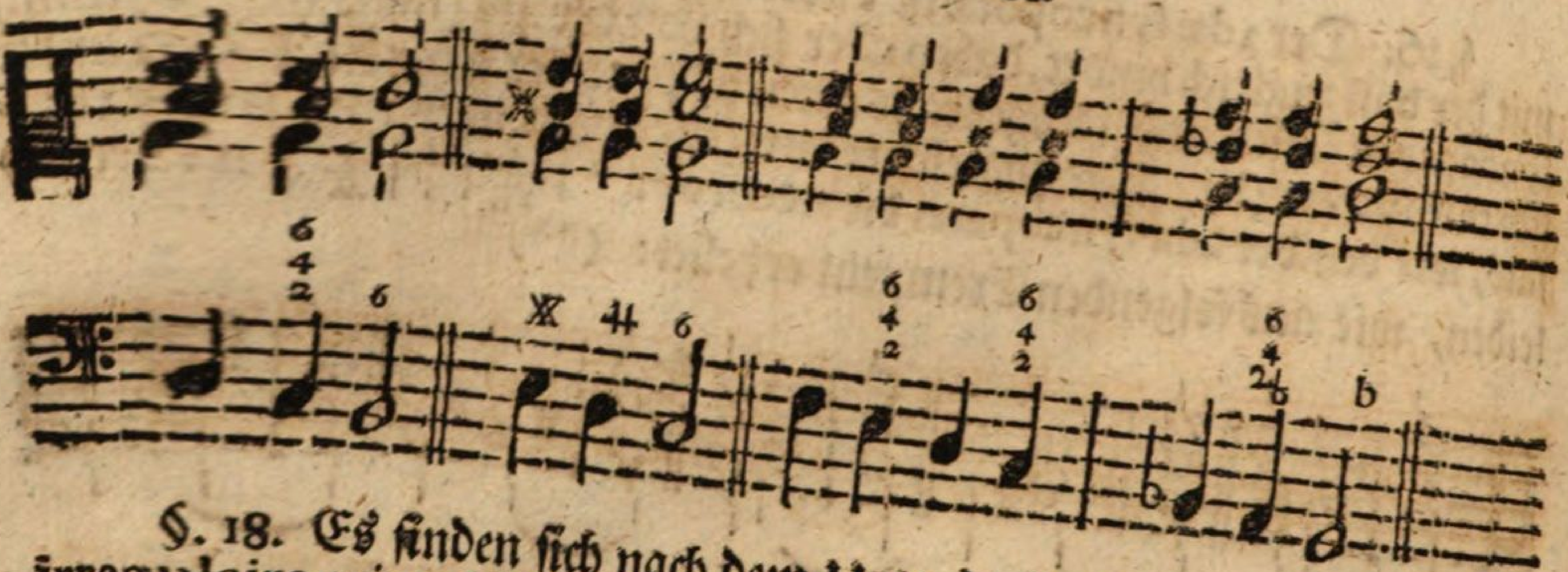
§.16. Der 2dæ ſyncopotæ iſt anverwandt die 3a ſyncopata, welche mit der baſi zugleich bindet, dabey aber ſich von der 4ta (maj. oder min.) ſyncopiren läſſet, und nachgehends einen halben oder gantzen Ton unter ſich reſolviret. (k) Die zugleich reſolvirende baſis aber kan hier ebenfals, wie bey der 2da ſyncopata, die Accorde: 6 | $\frac{6}{5\flat}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{5}{✕}$ | über ſich leiden, wie aus folgenden Exempeln erhellet: (**)



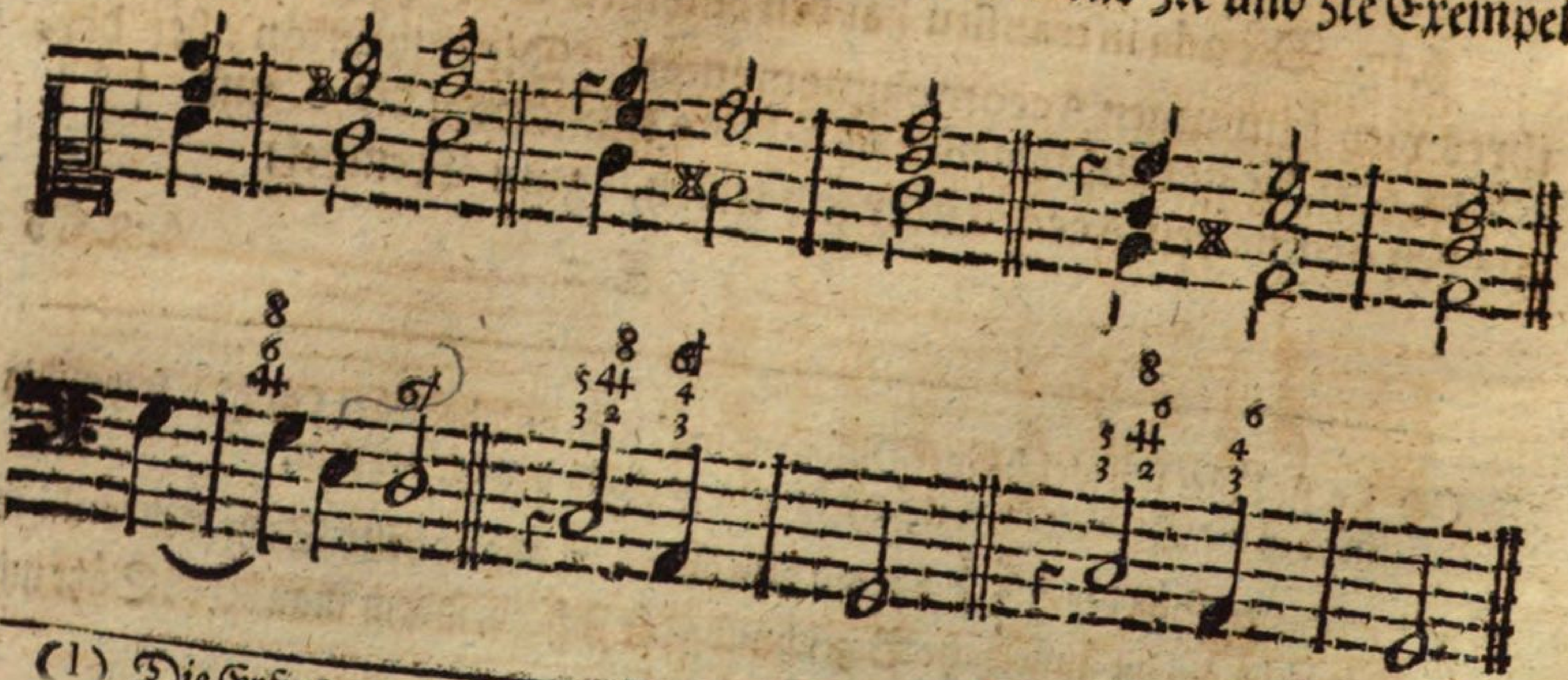
§.17. Die 2da in tranſitu hat den eintzigen Satz $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ zum Grunde ihres vier ſtimmigen Accompagnementes. Die reſolution aber derſelben, oder die darauf folgende Baſſ-Note kan ſowohl die 6. und $\frac{6}{5}$ als den ordinairen Accord über ſich leiden, zum Exempel:

(k) i. e. ſie läſſet ſich gleich einer Diſſonanz tractiren, und begiebet ſich hier freywillig in eben die Sclaverey, wie ſonſt die 5ta perfecta bey der 6te thut.

(**) Dieſer Satz der $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}\right\}$ hat mit dem oben §. 7. angeführten Satze weiter nichts gemein, als die äuſſerliche Bezeichnung der Ziffern, indem man beyde Sätze mit $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}\right\}$ andeuten kan.

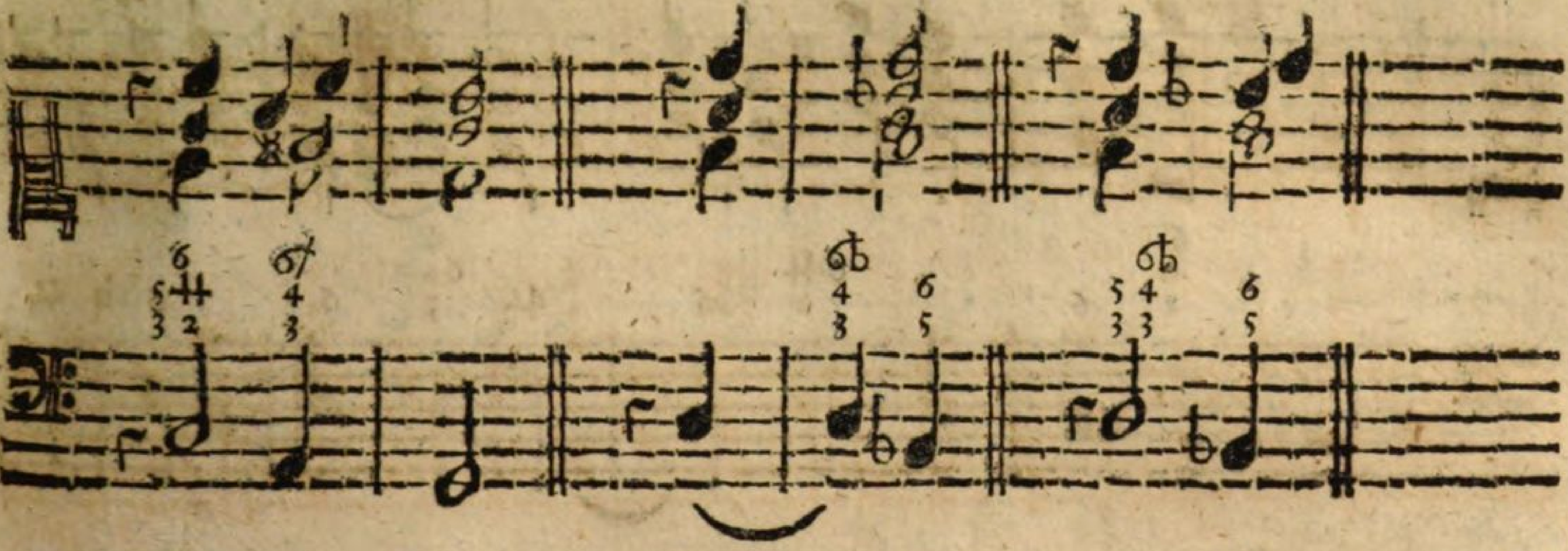


§. 18. Es finden ſich nach dem Unterſcheide des Styli, noch etliche irregulaire, wiewohl ſelten vorkommende Sätze dieſer Arth, welche aber wegen ermangelnder reſolution nicht anders als Anticipationes des darauf, im Baſſe per Tertiam fallenden Satzes betrachtet werden. Denn in allen folgenden Exempeln wird der gantze Accord zur letzten Note ſchon in der vorhergehenden Note anticipiret, und kan dahero nach dem Sprunge der 3e unveränderlich liegen bleiben, zumahl wenn man einige Sätze gleich vollſtimmig ergreiffen will, wie das 3te und 5te Exempel ausweiſen: (l)



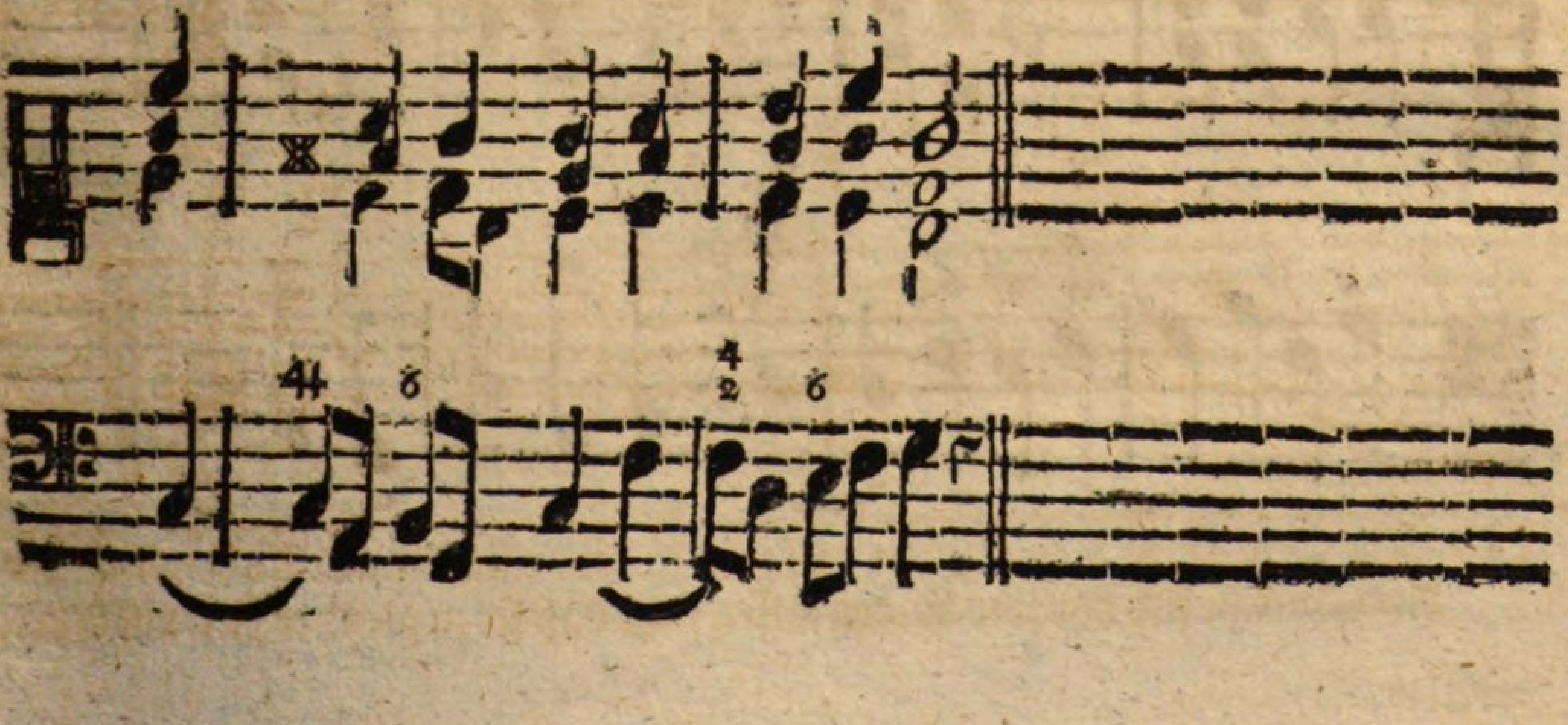
(l) Die Erfindung dieſer Sätze beſtehet in dem allzulangen Auffenthalt der Baß-...te, welche ſich vorhero binden läſſet, ſtatt daß ſie zu gleicher Zeit mit der rechten

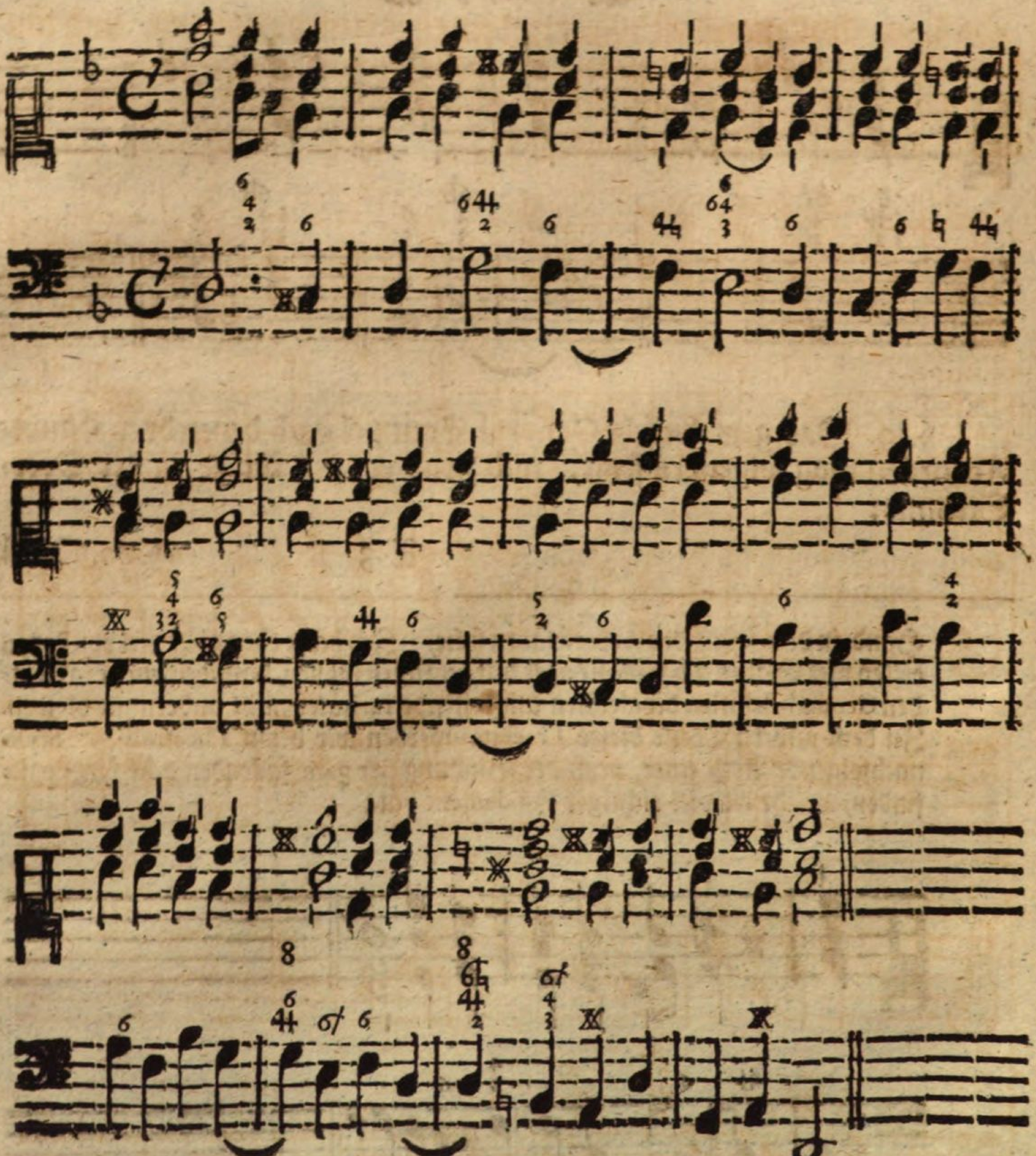
§. 19. Das



§.19. Das gewöhnliche General-Exempel nach denen drey Haupt-Accorden mag folgendes ſeyn, und zwar erſtlich die 3e in der Ober-Stimme:

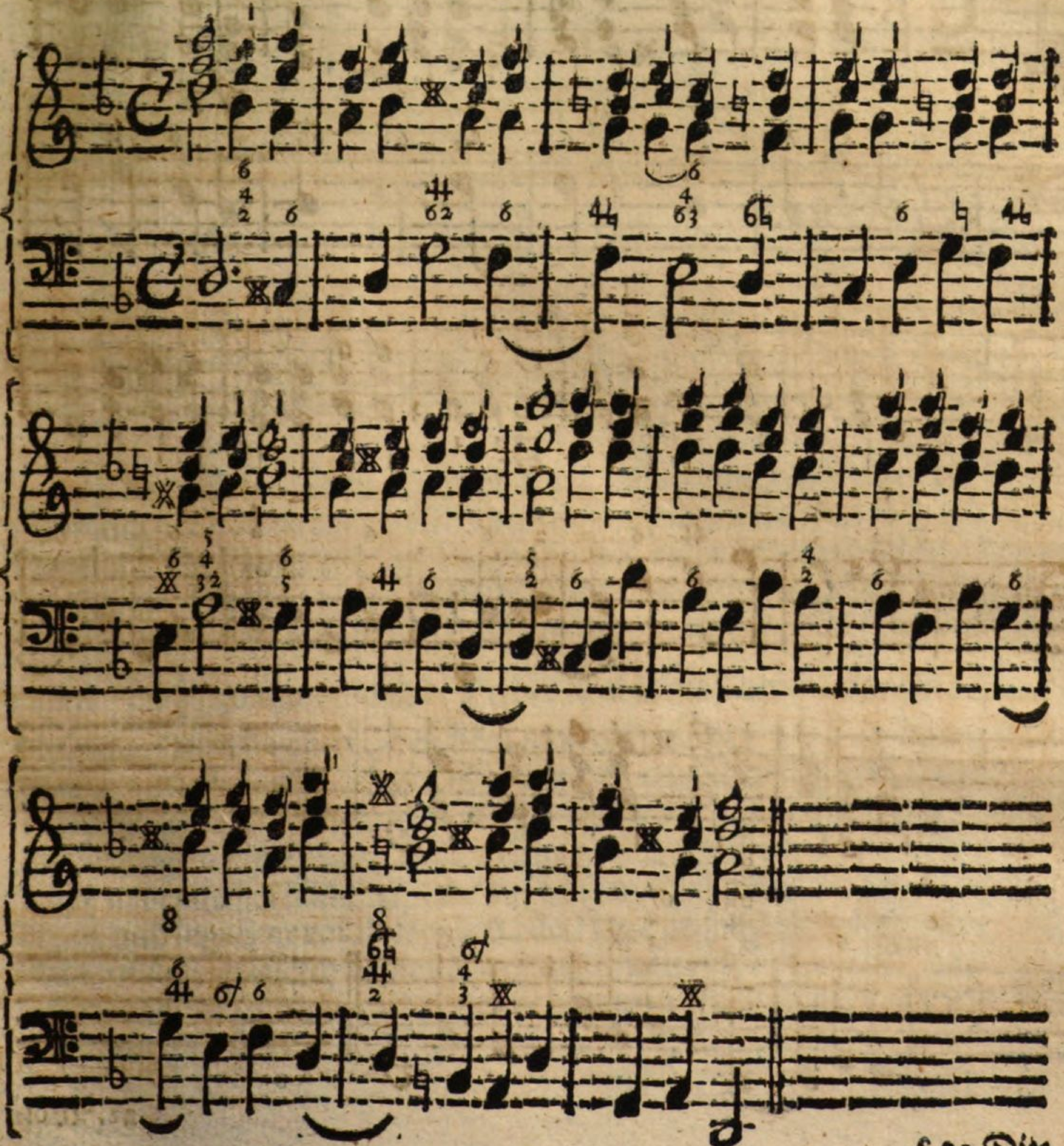
Hand, in dem folgenden Accord fallen ſolte. Ich halte eben nicht viel von denen erſten vier Sätzen, ich habe ſie aber mit beyfügen wollen, damit einem anfangenden General-Baſſiſten dergleichen aufſtoſſende raritäten nicht unbekannt bleiben. In dem andern Theile dieſes Tractates werden wir beym Theatraliſchen Stylo nachfolgende Arth einer, nach der Bindung per 3am fallenden 2dæ ſyncopatæ finden, welche ein viel richtiger Fundament hat:





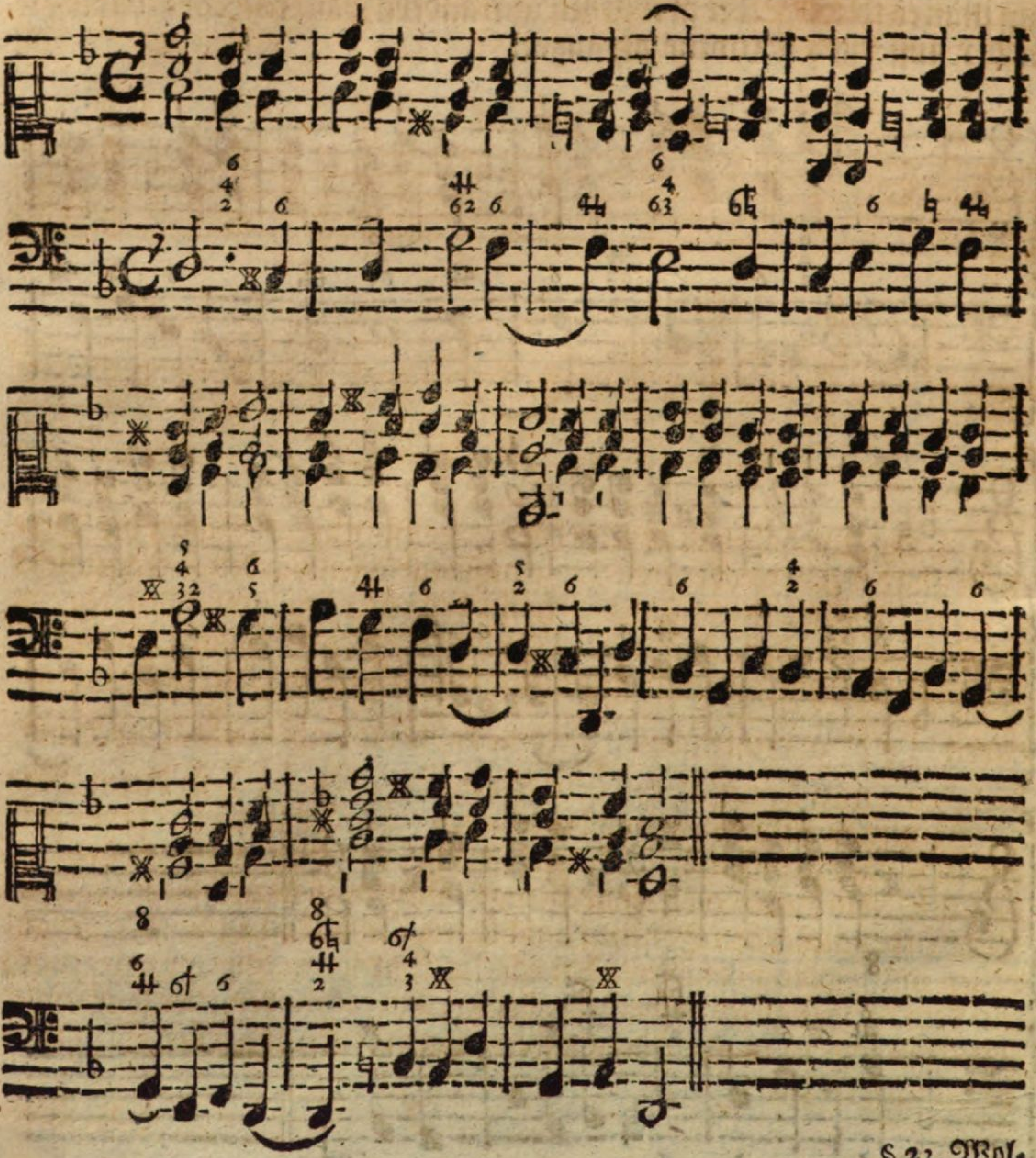
§. 20. Will

§. 20. Will man dieſes Exempel eine 8ve tieffer probiren, und um der rechten Hand Platz zu geben, die Baſſ-Noten in der Tieffe nehmen, ſo kan man es thun. Wir aber gehen zum andern Haupt-Accord, da die 5te in der äuſſerſten Stimme anfänget:

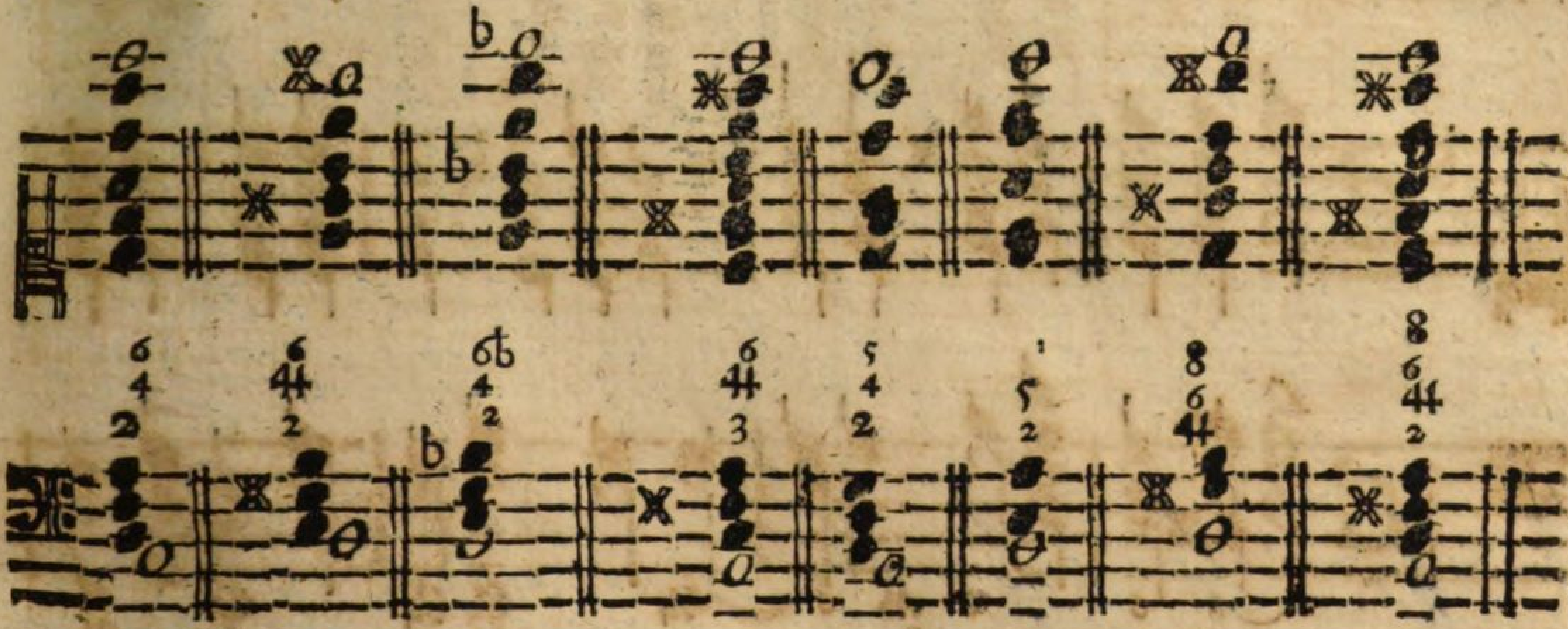


§. 21. Die

§. 21. Dieſes Exempel kan eine 8ve tieffer probiret werden. Nach dieſen gehet man zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:

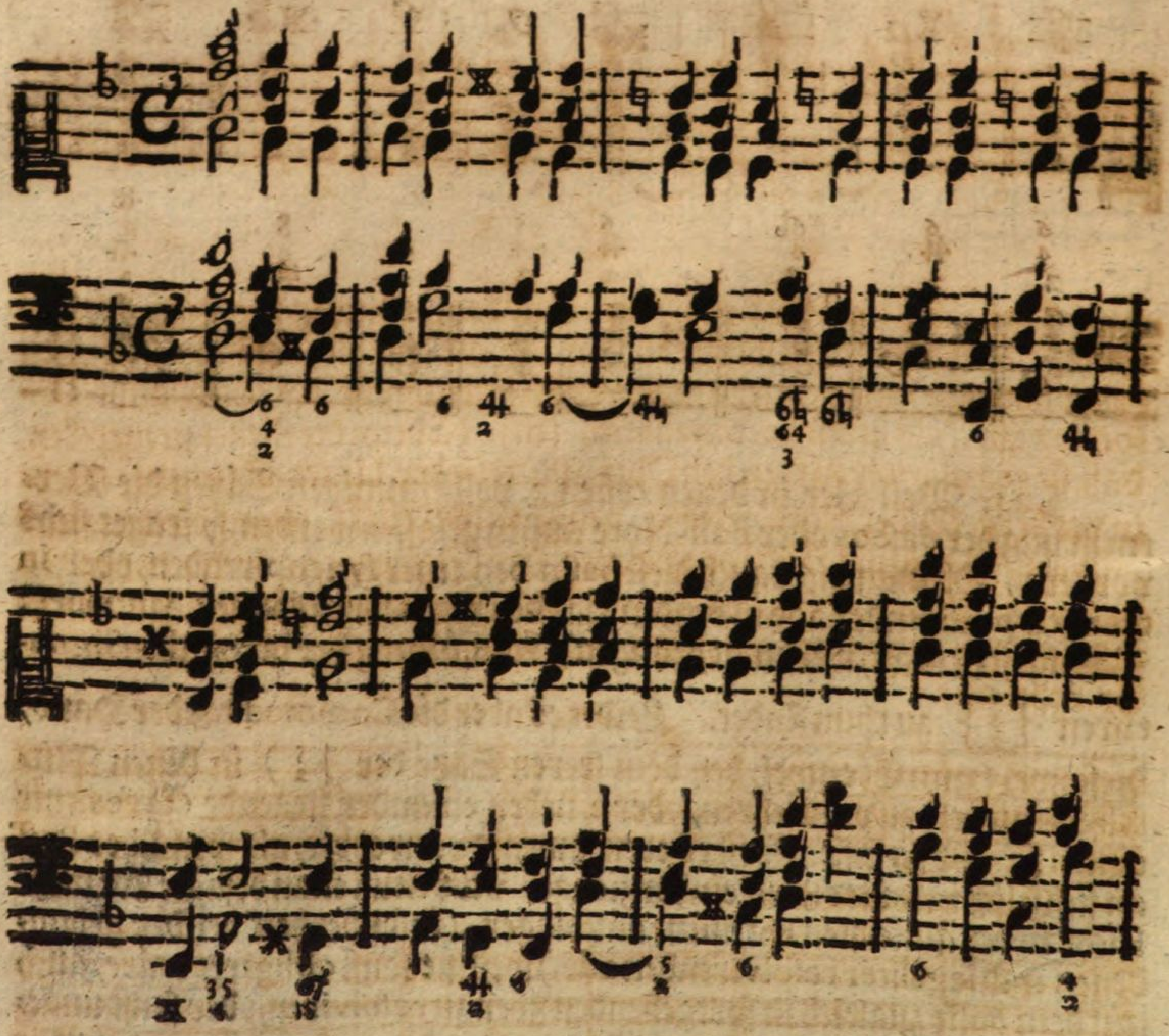


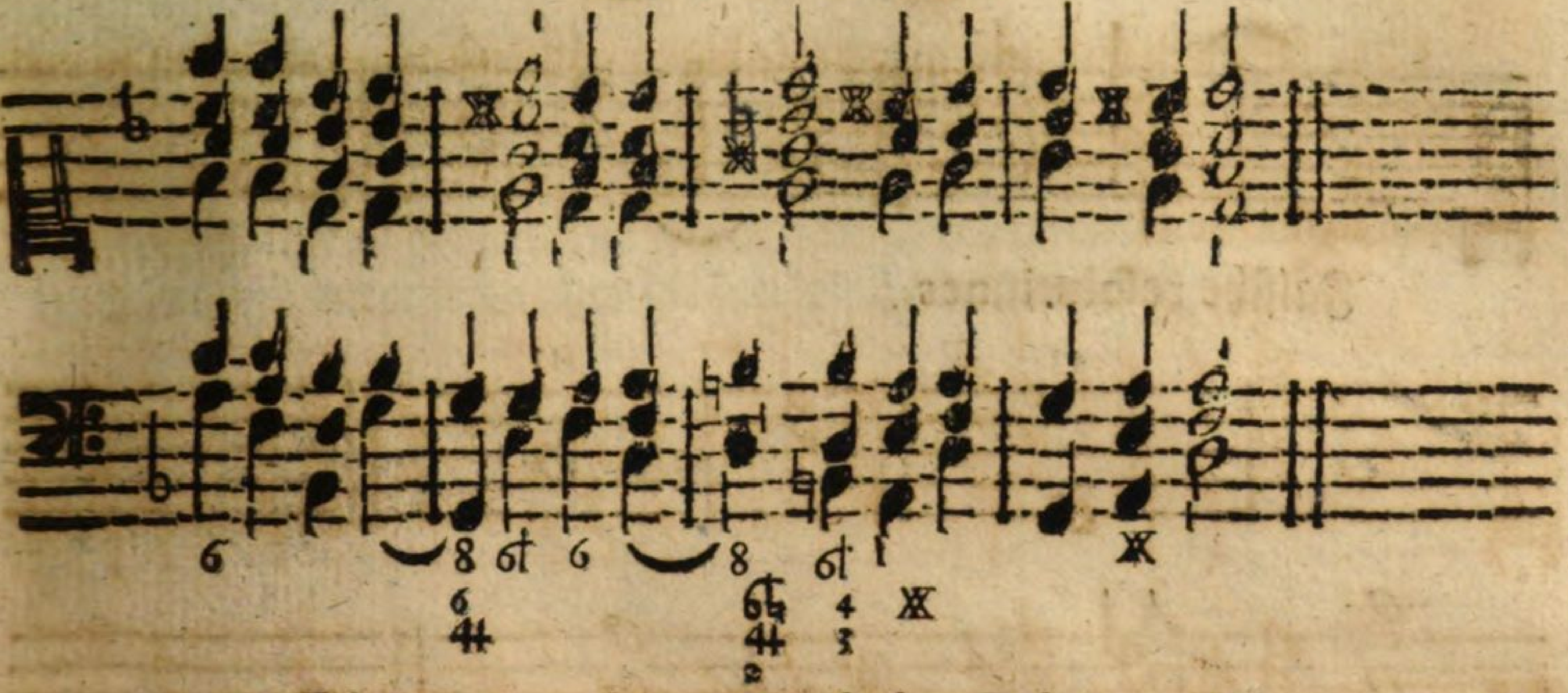
§. 22. Wollen wir bißherige Exempel vollſtimmig accompagniren, ſo beſtehet das Vacuum oder der leere Raum zwiſchen beyden äuſſerſten Stimmen ſolcher Sätze in eben dieſen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Signaturen, zum Exempel:



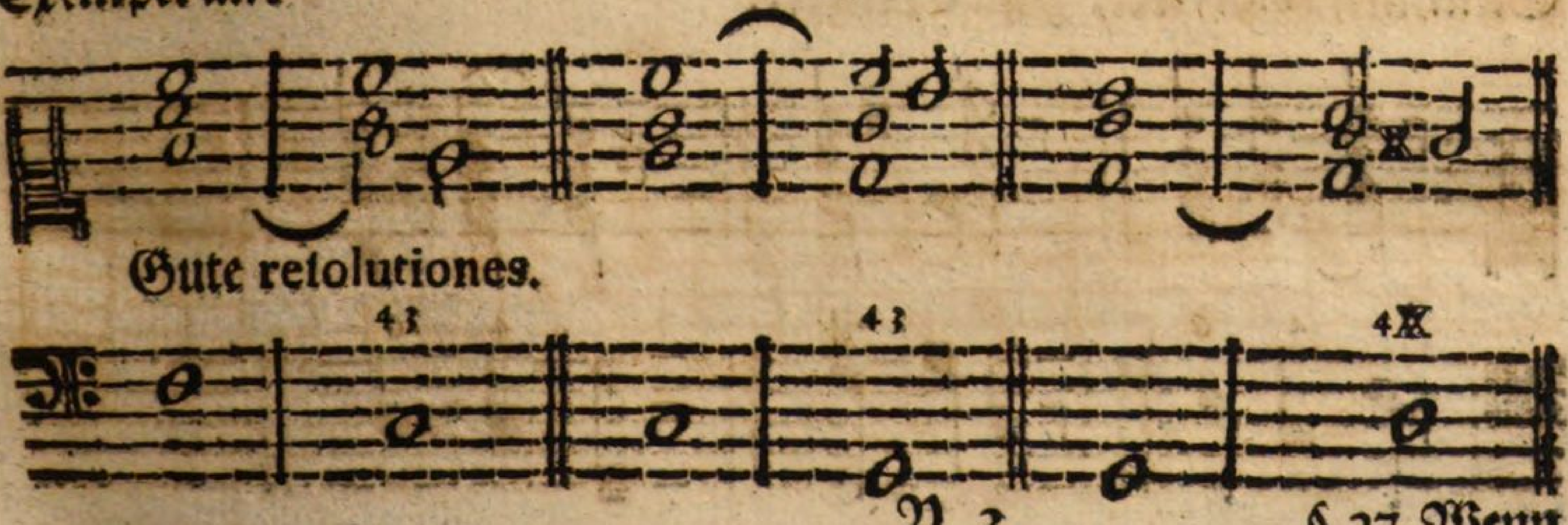
§. 24. Weil aber in denen erſten 3. vollſtimmigen Sätzen die Vermehrung der Baſeos oder Baſſ-Note auſſen gelaſſen worden, ſo fraget ſichs vorhero, Ob man uicht auch dieſe baſin bey einer ſyncopirenden, oder in tranſitu paſſirenden 2de in beyden Händen vermehren könne? Antwort: Nöthig iſt es nicht, weil man genug mit Ausfüllung der dreyfachen Signaturen $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ zu thun findet. Leidet es aber die Commodität der Hand, dieſe 8ve, (zum Exempel, bey dem leeren Satze der $\left|\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}\right)$ in denen Mittel-Stimmen zu vermehren, oder 2. neben einander liegende Claves mit einem Finger zu faſſen, ſo iſt es eben ſo wenig verwehret, als wenn der Baſſ an ſich ſelbſt in lauter 8ven einhergienge. Nur muß man beſagte 8ve nicht leicht in der äuſſerſten Stimme anſchlagen, (inſonderheit bey der gebundenen und legaliter reſolvirenden 2de,) weil ſie ſonſt obligiret wäre, auch mit dem Baſſe zugleich in fortgehenden 8ven zu reſolviren, oder ſonſt ungeſchickte Gänge zu machen, dergleichen man in denen äuſſerſten Stimmen zu vermeiden hat.

§.25. Wollen wir nun nun aus obigen vollſtimmigen Sätzen ſo viel ergreiffen, was iede Hand am nechſten faſſen kan, ſo dürffte das oben §. 19. befindliche Exempel mit Beybehaltung der äuſſerſten Stimmen, ohngefehr alſo ausfallen:



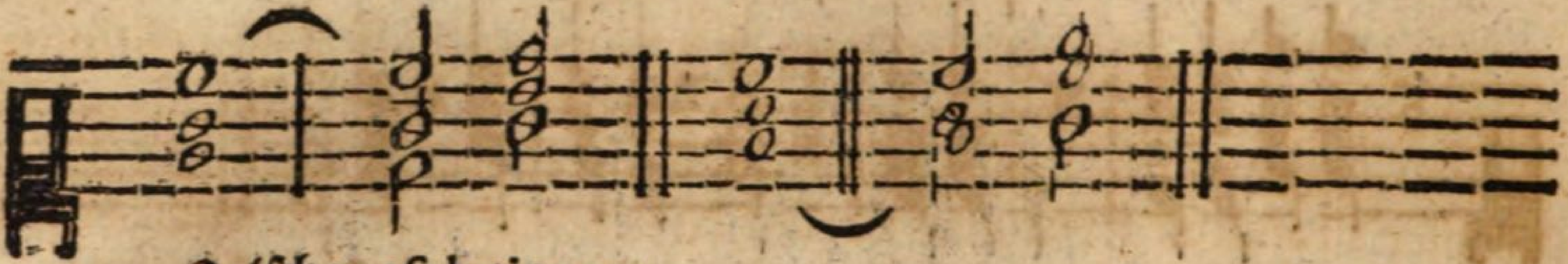


§. 26. Die 4te war oben Cap. I. in der Ordnung die andere Diſſonanz. Bißhero haben wir ſie bey der 2de, als eine bloſſe Hülffs-Stimme (ancillam 2dæ) angeſehen: nunmehro führen wir ſie als eine Haupt-Diſſonanz auf, (als 4tam dominantem, (m) da denn die Regel zu mercken, daß ſie regulariter in eben der Ober-Mittel-oder Unter-Stimme, wo ſie in vorhergehender Note gelegen, müſſe unverrückt liegen bleiben, und nachgehends ohne Verwechſelung der Stimmen, in die dabey ſtehende 3e, (43) unter ſich reſolviren. Zu ihren Neben-Stimmen hat ſie ordentlicher Weiſe die 5te und 8ve. Man ſehe folgende gute und böſe Exempel an:

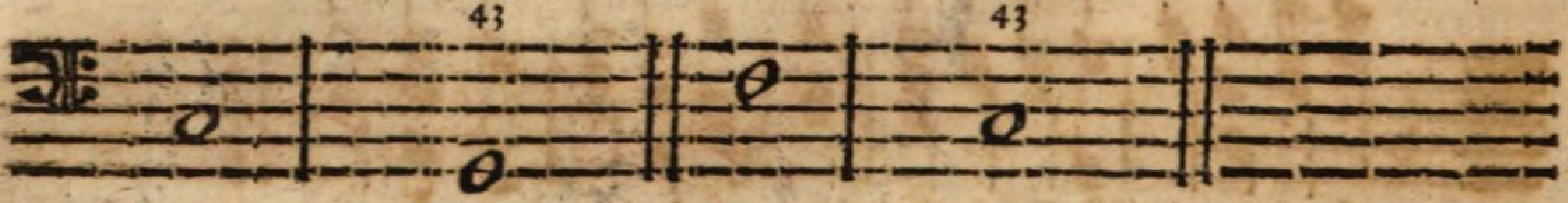


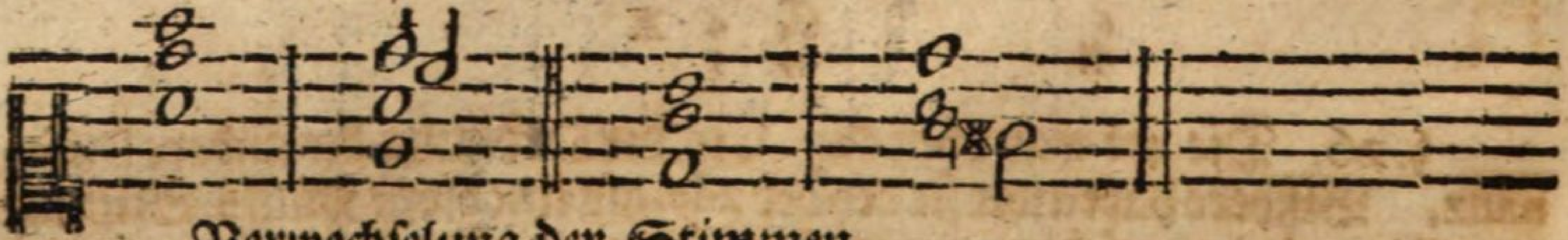
Gute reſolutiones.

(m) Sie wird ſonſt la 4ta ſopra ſyncopata genennet; da hingegen die Hülffs-4te bey der 2de, la 4ta ſotto ſyncopata, heiſſet.

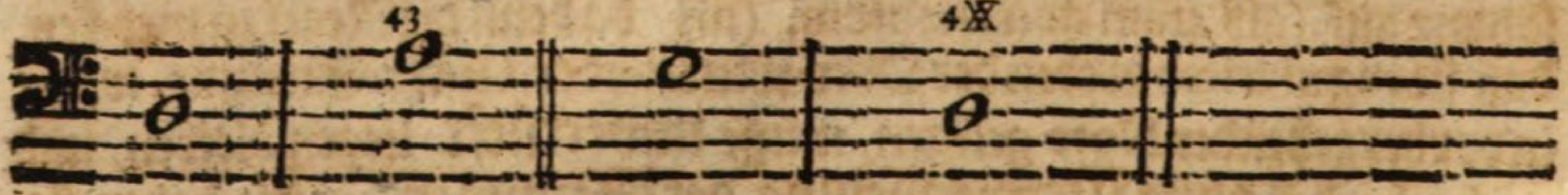


Falſche reſolutiones.

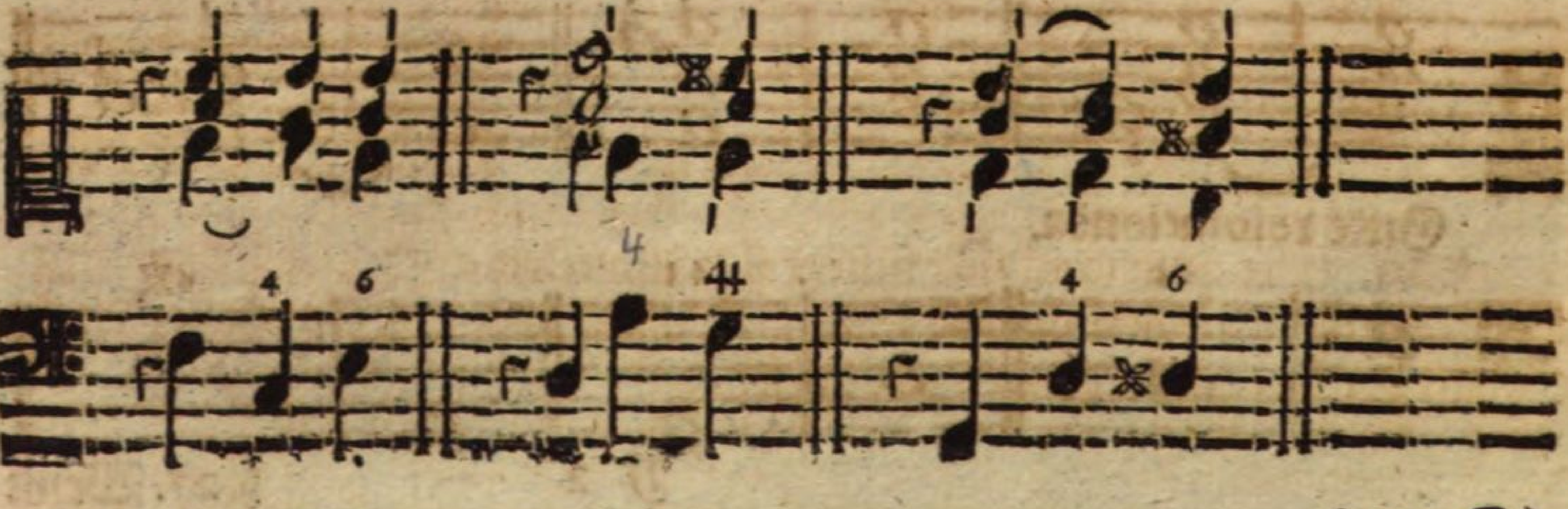




Verwechſelung der Stimmen.

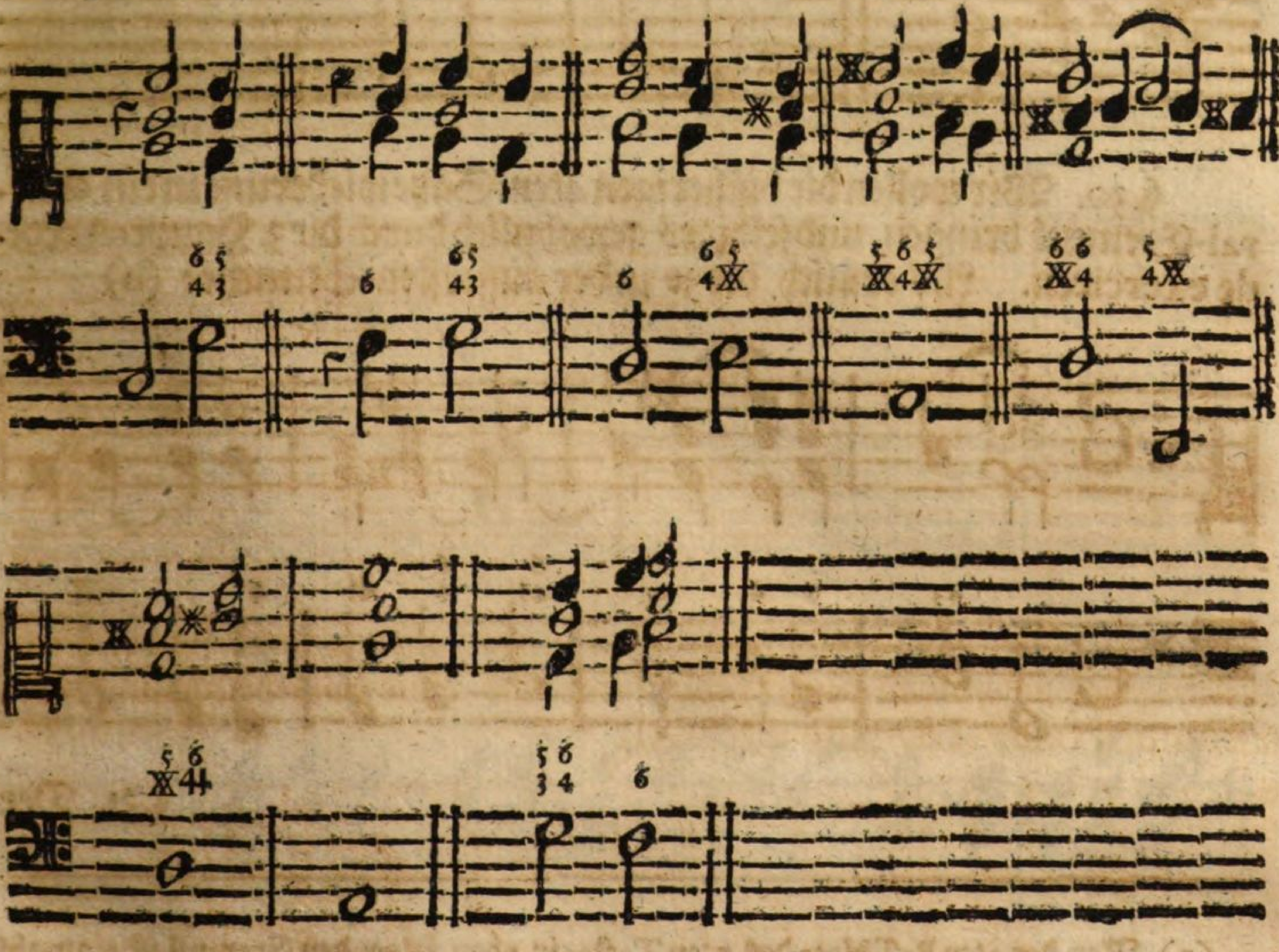


§. 27. Wenn die 4. alleine über der Note ſtehet, ſo wird ſie bey Eintretung der folgenden Note gebührend und ohne Verwechſelung der Stimmen reſolviret, zum Exempel:

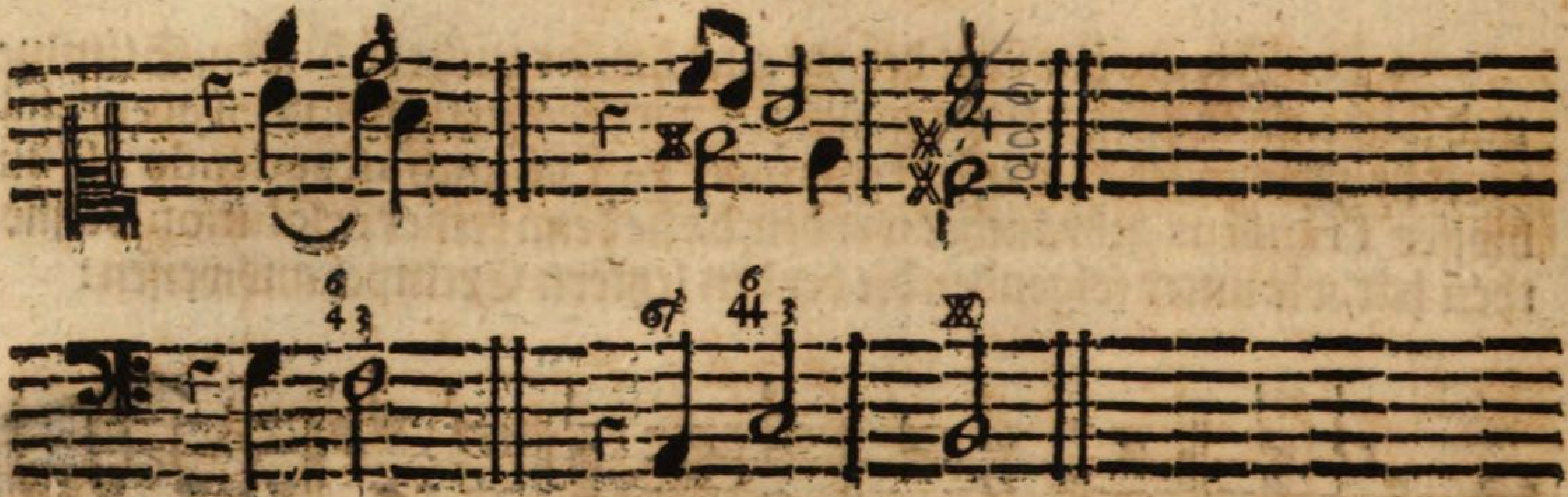


§. 28. Die

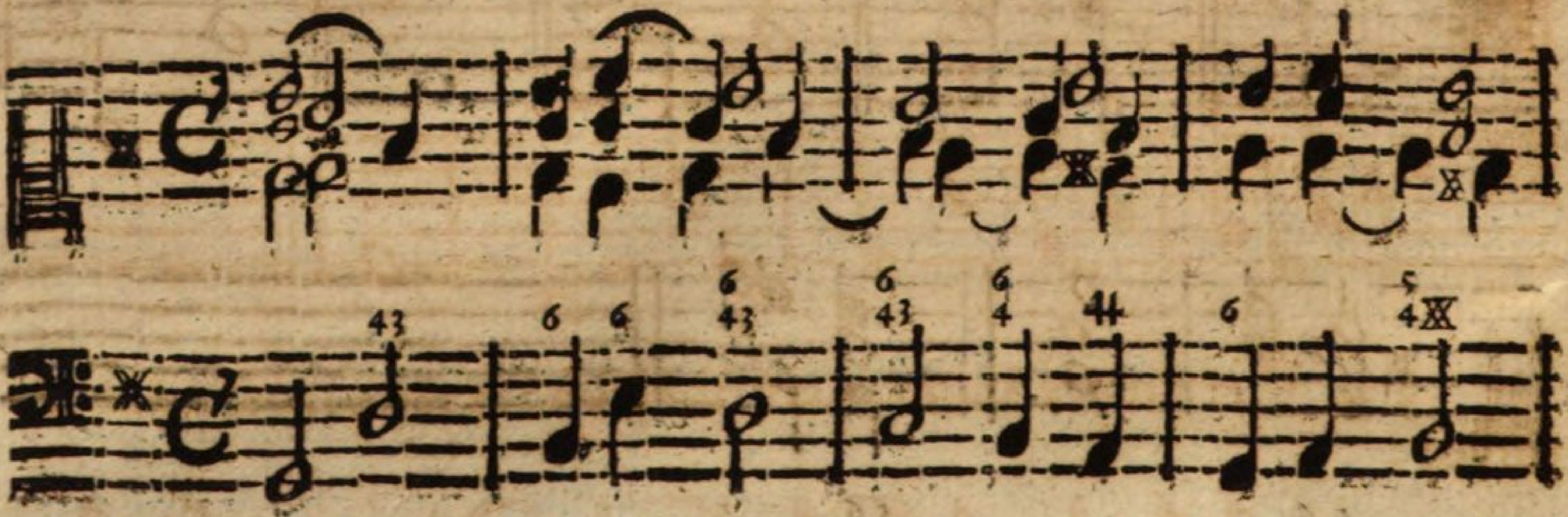
§. 28. Die 4te hat ſtatt der 5te auch die 6te zu ihrer Neben-Stimme, und ſolchenfalls pfleget ſie nicht allezeit vorhero zu liegen, wohl aber reſolviret ſie gewöhnlich. Auſſer dieſen aber kan ſie auch aſcendendo als ein bloſſer Tranſitus gebrauchet werden, da ſie denn keiner reſolution vonnöthen hat, wie unter folgenden die beyden letztern Exempel ausweiſen:



§. 29. Die quarta major führet ſich zuweilen auch gleich der, mit der 6te vereinigten 4tæ perfectæ auf; ſie wird aber als ein bloſſer Aufenthalt der darauf folgenden 3e angeſehen:

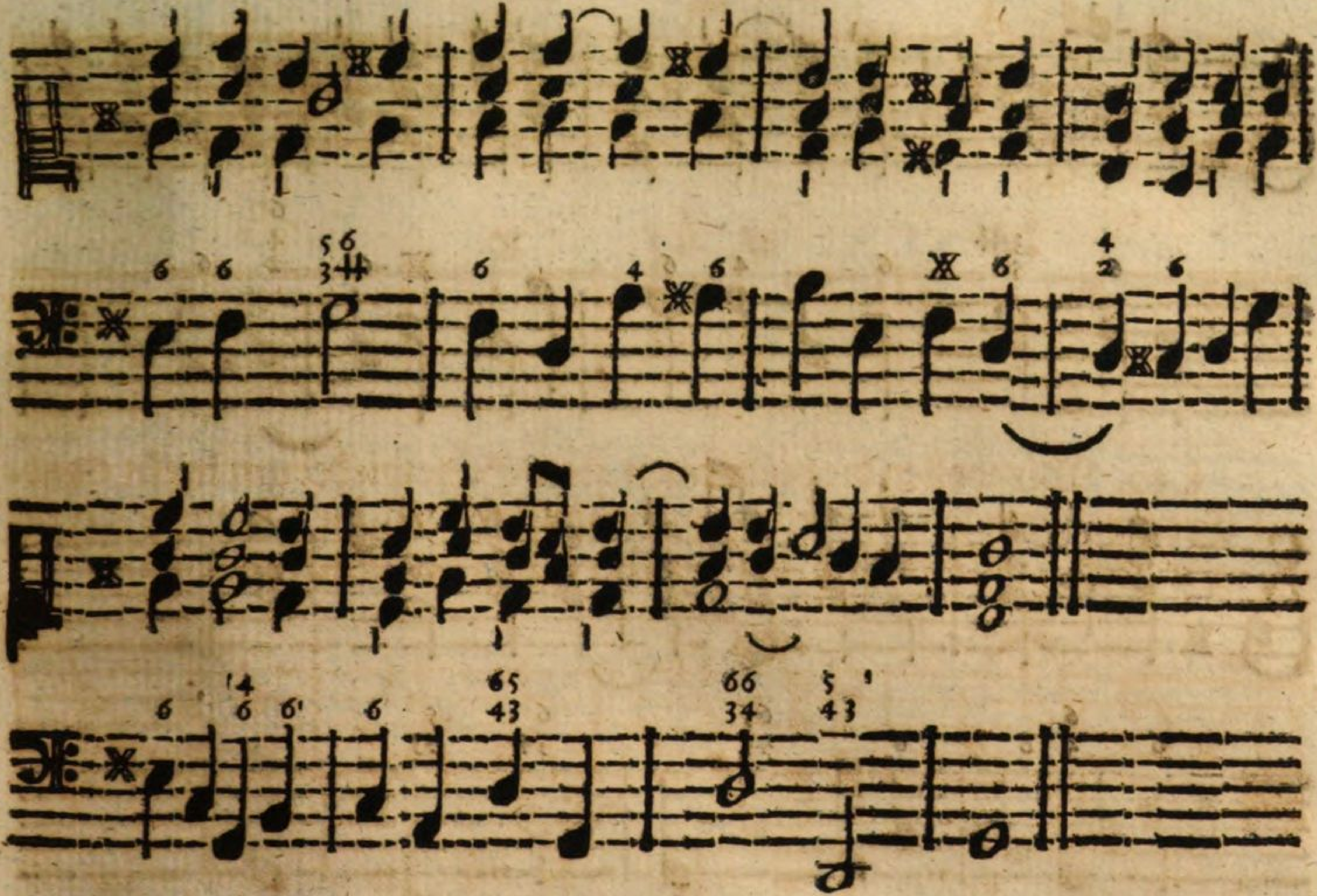


§. 30. Wir wollen die bißherigen 4ten-Sätze wiederum in ein General-Exempel bringen, und ſelbiges gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorde exerciren. Als erſtlich, die 3e in der äuſſerſten Stimme: (n)

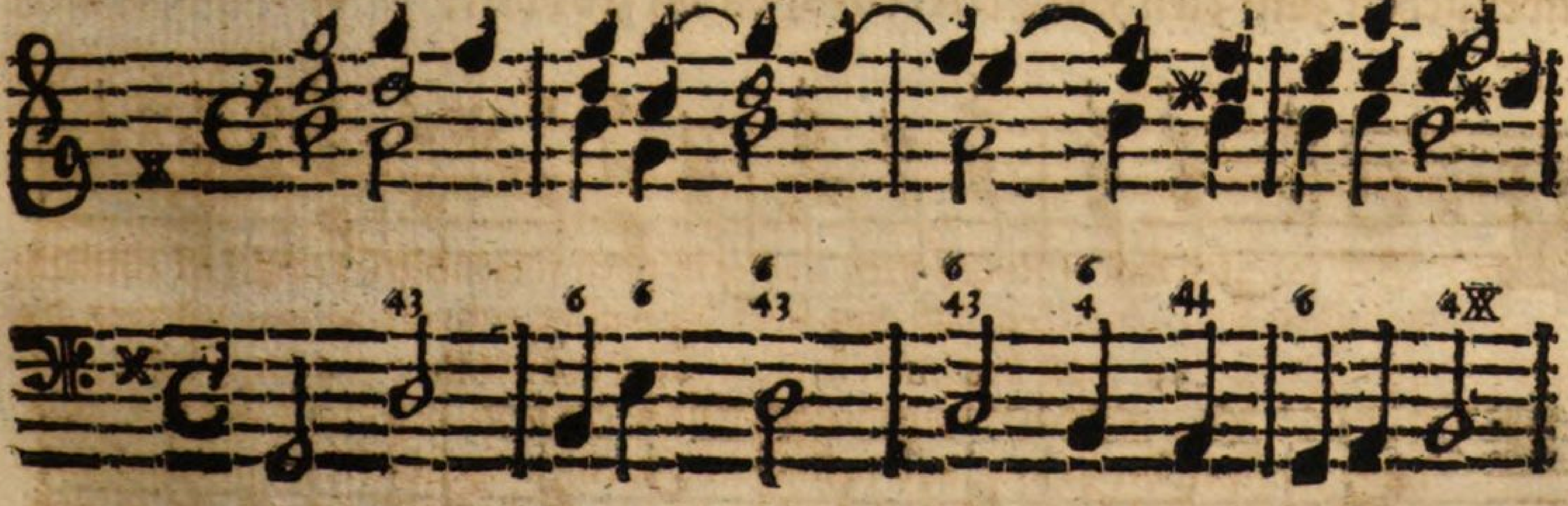


§. 31. Der

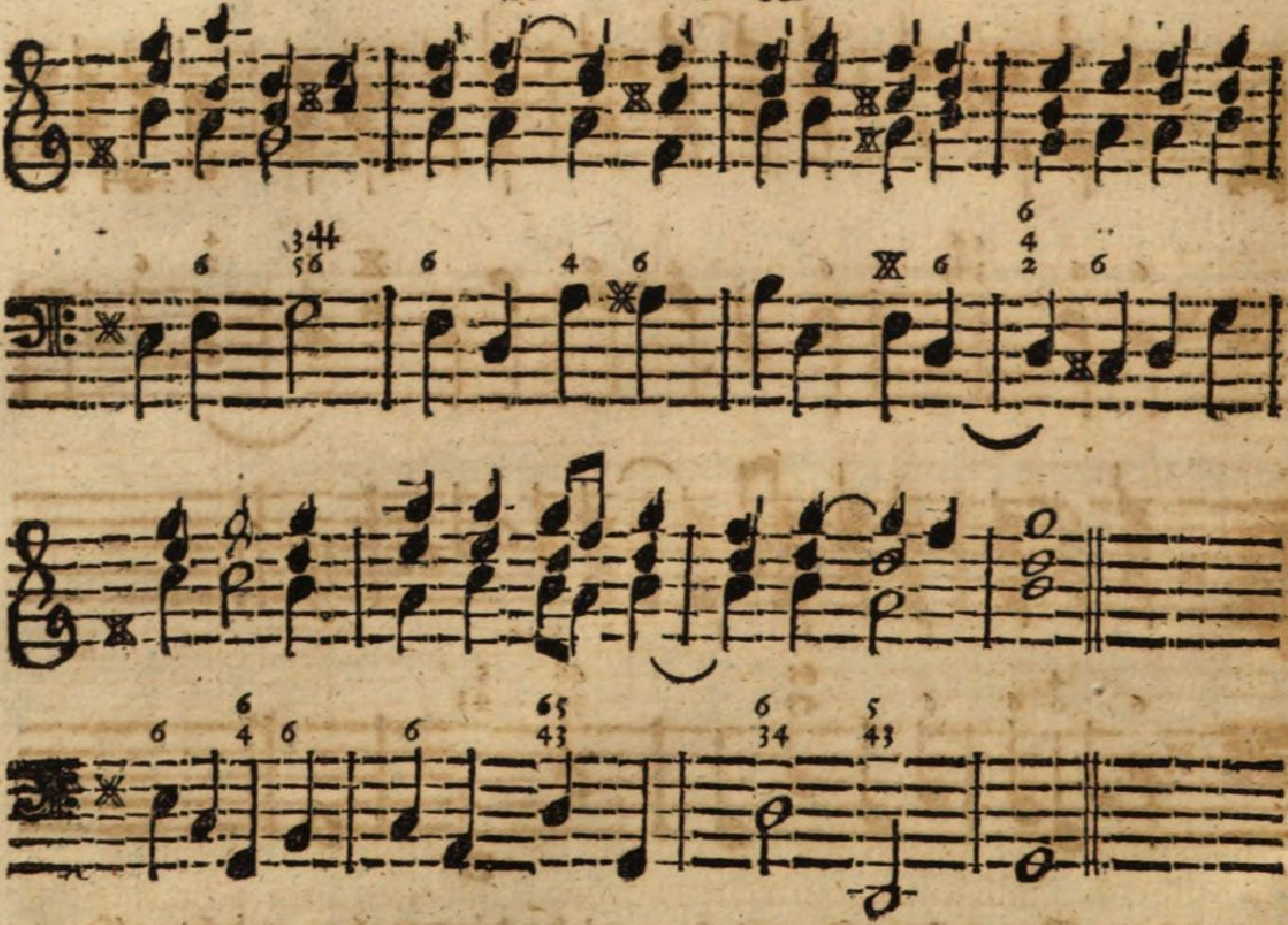
(n) Bey der 3ten Baſſ-Note des 7ten Tactes in oben folgenden Exempel iſt einmahl vor allemahl zu mercken, daß eine über der Baſſ bezeichnete 3a maj. iederzeit die 5tam perfectam, ſtatt der im Syſtemate modi befindlichen 5tæ imperfectæ, bey ſich führe, ob ſie gleich nicht ausdrücklich über der Note bezeichnet worden, weil ſonſt zwiſchen der 3a maj. und 5ta imperfecta eine ungeſchickte 3a min. deficiens entſtünde. Folgbar wird zu gedachter 3a maj. as, die vollkommene 5te cis, und nicht das im Syſtemate modi befindliche c. angeſchlagen.



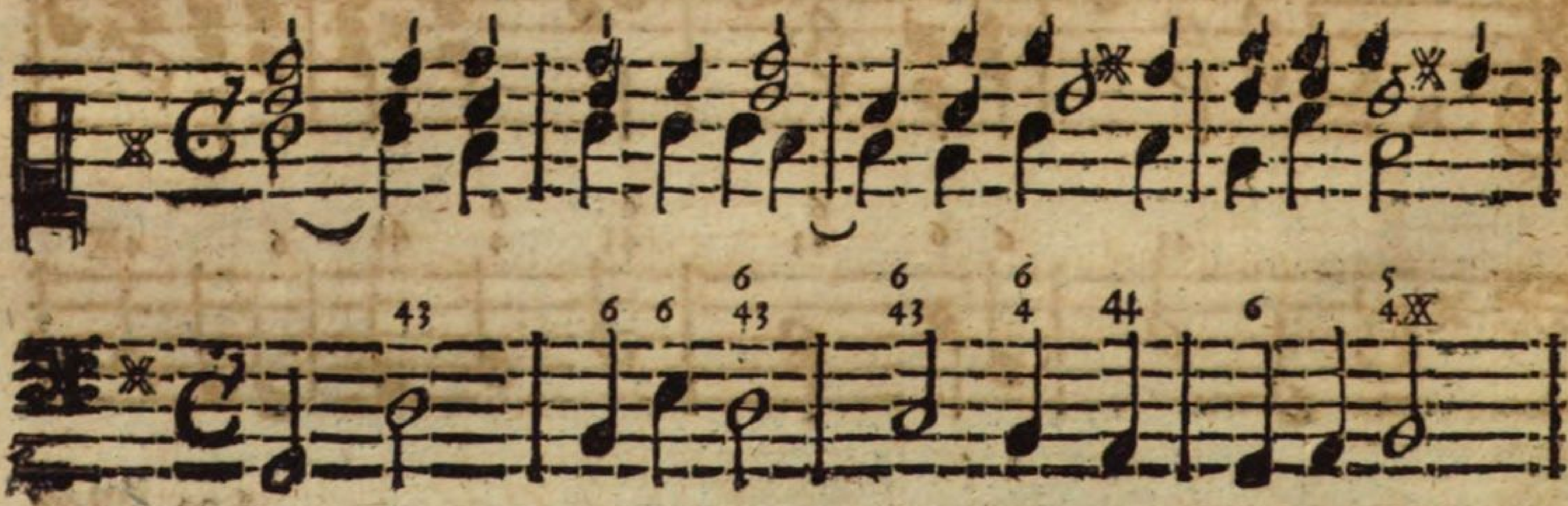
§. 31. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte alſo gerathen :



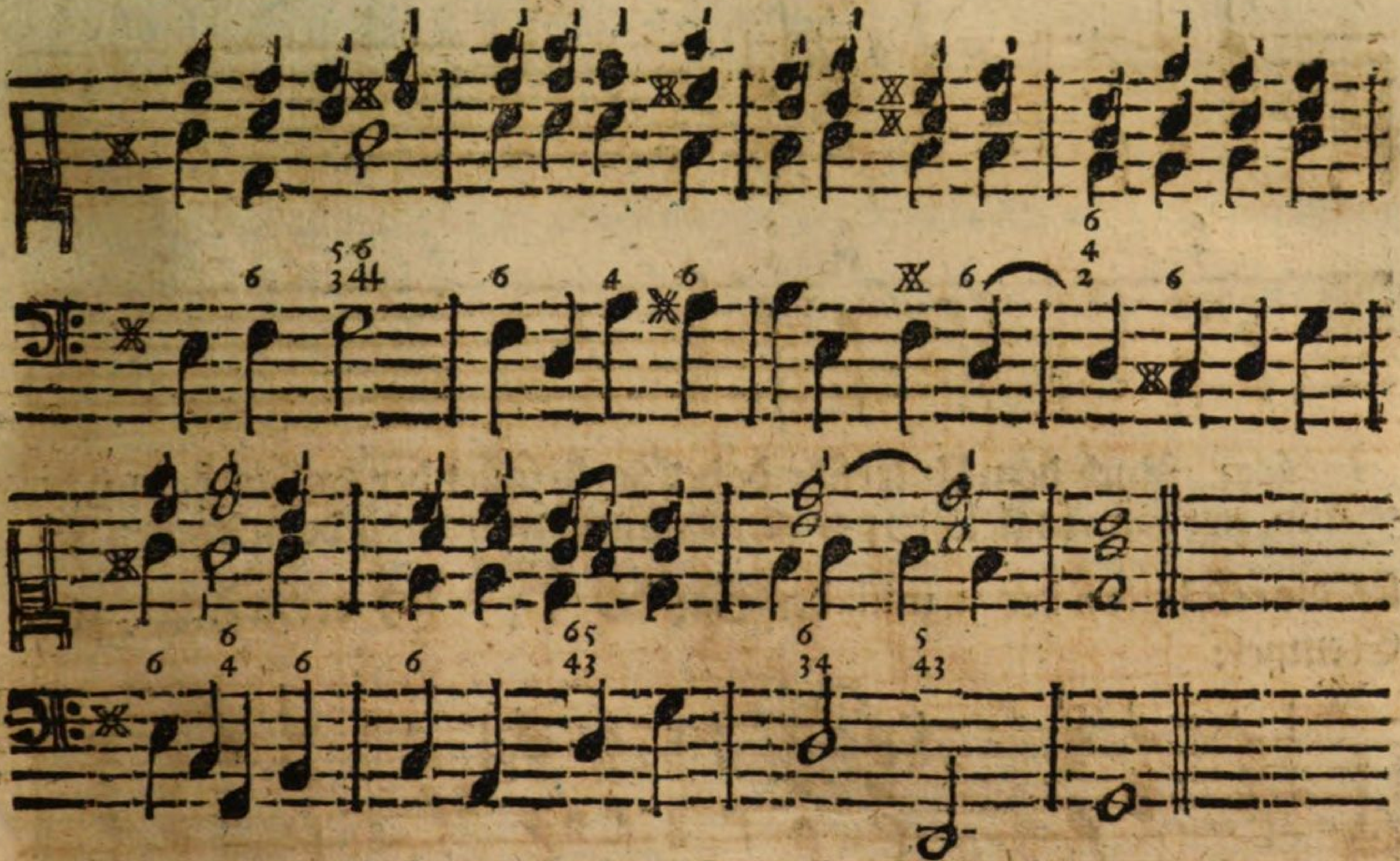
§. 32. Man



§. 32. Man kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te oben:

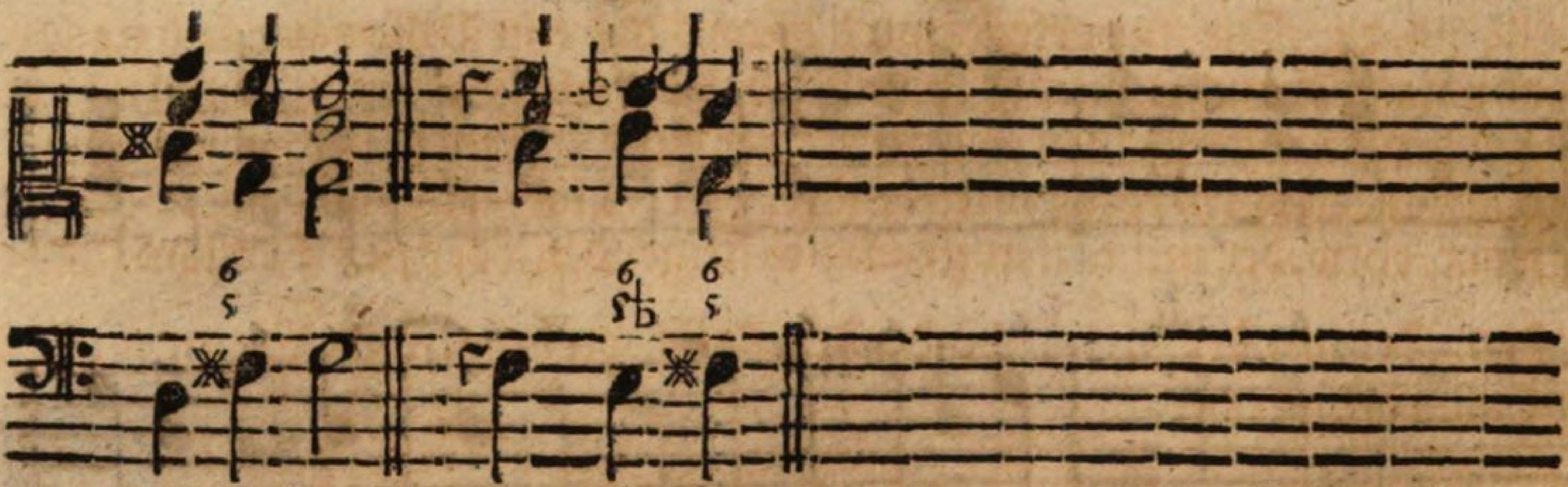


§. 33. Wir

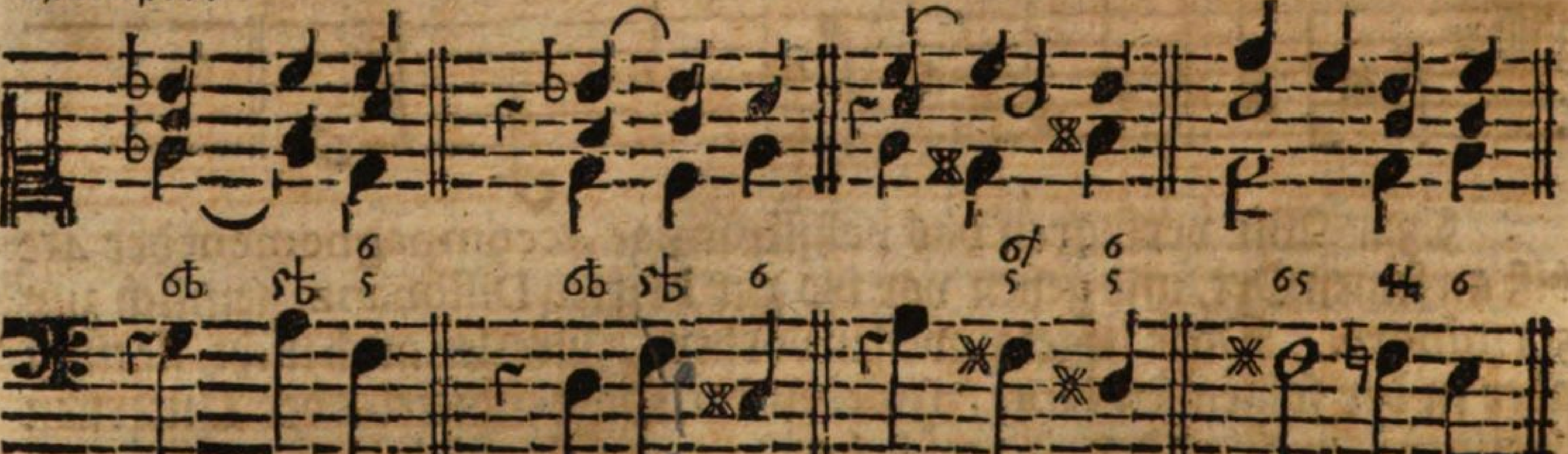


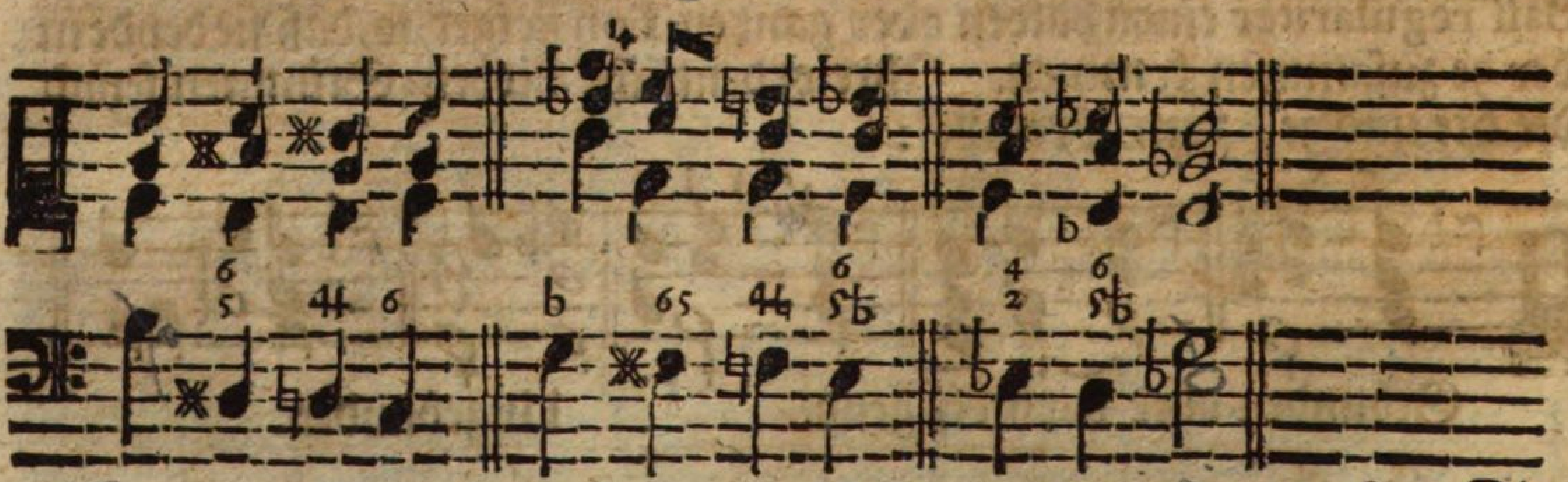
§. 32. Wir verſparen das vollſtimmige Accompagnement der 4te biß an ſeinen Ort, und gehen vor itzo zur dritten Diſſonanz, nemlich zur 5ta minore. Dieſe lieget zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht, ſie muß aber in der folgenden Note, (in eben der Ober- Mittel- oder Unterſten Stimme, wie bey der 4te geſchehen,) unter ſich reſolviren, wobey der Baſſ regulariter einen halben oder gantzen Ton ſteiget, ſo, daß ſie beyde in der 3e zuſammen kommen. Ihre ordentliche Neben-Stimmen ſeynd die 6te und 3e, zum Exempel:

§. 33. Nach



§. 33. Nach dem Unterſcheide des Styli, fället der Baſſ auch nach der 5t. min. per 3am, ingleichen per Semitonium minus, da denn letztern Falles die reſolution der 5t. min. den Satz der $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ (o) verurſachet, zum Exempel:

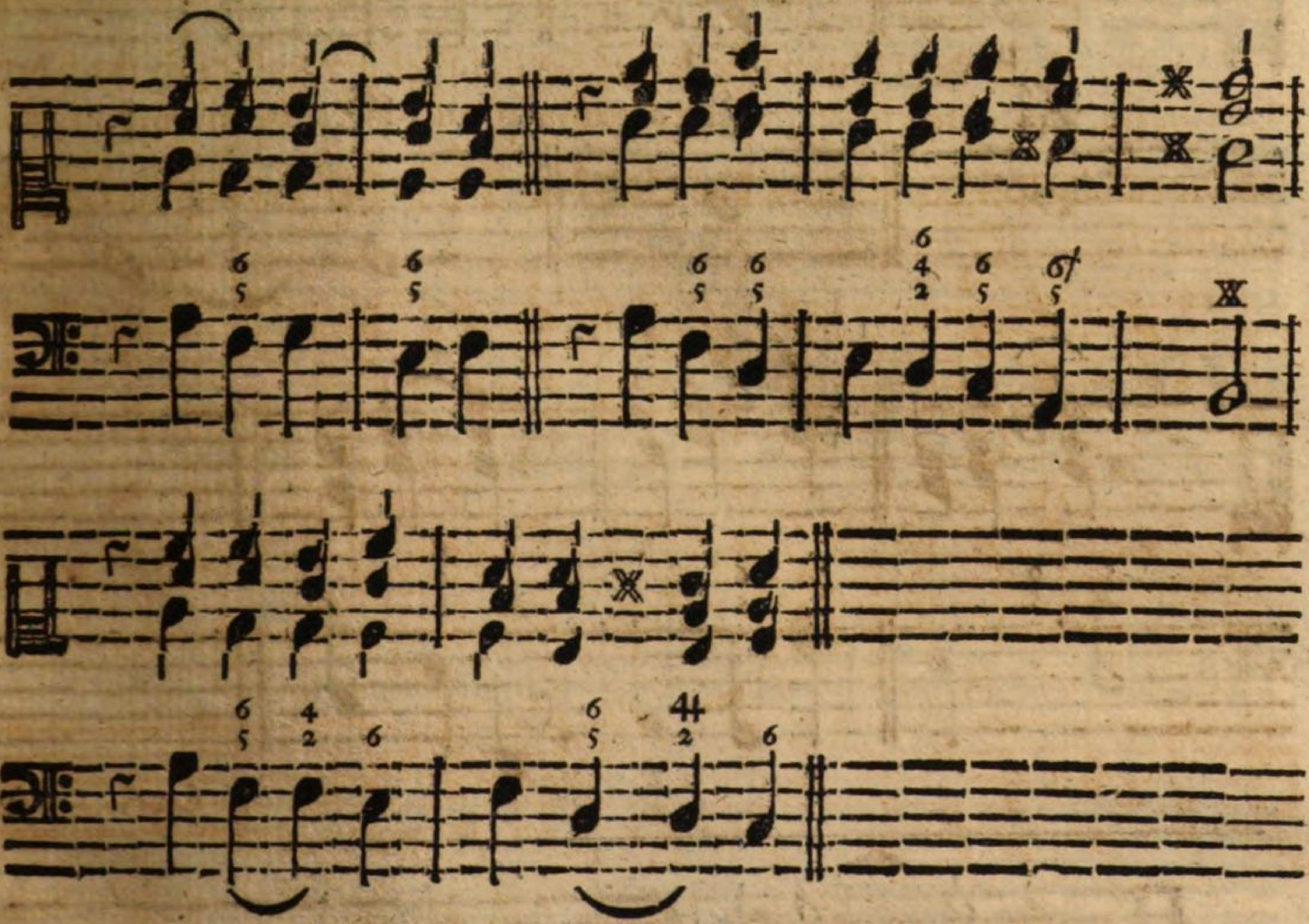




§. 34. Die

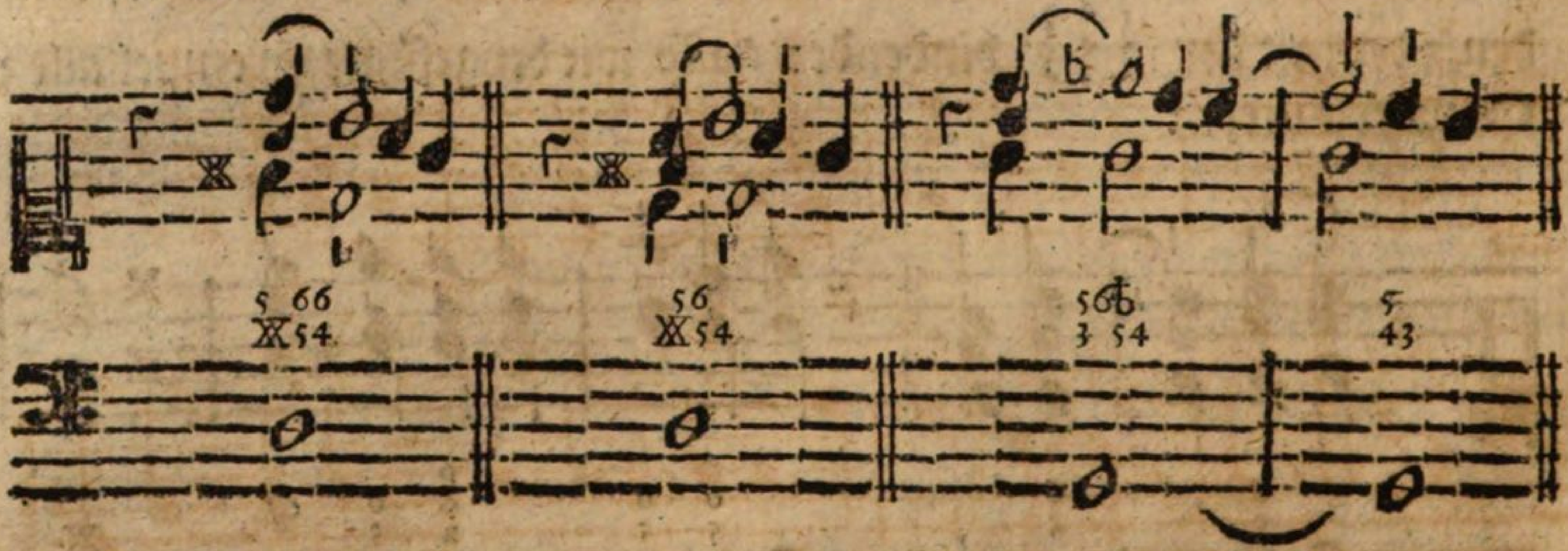
(o) Von dieſer reſolution der 5t. min. beſiehe Cap. I. Sect. 2. de Anticipatione Tranſitus.

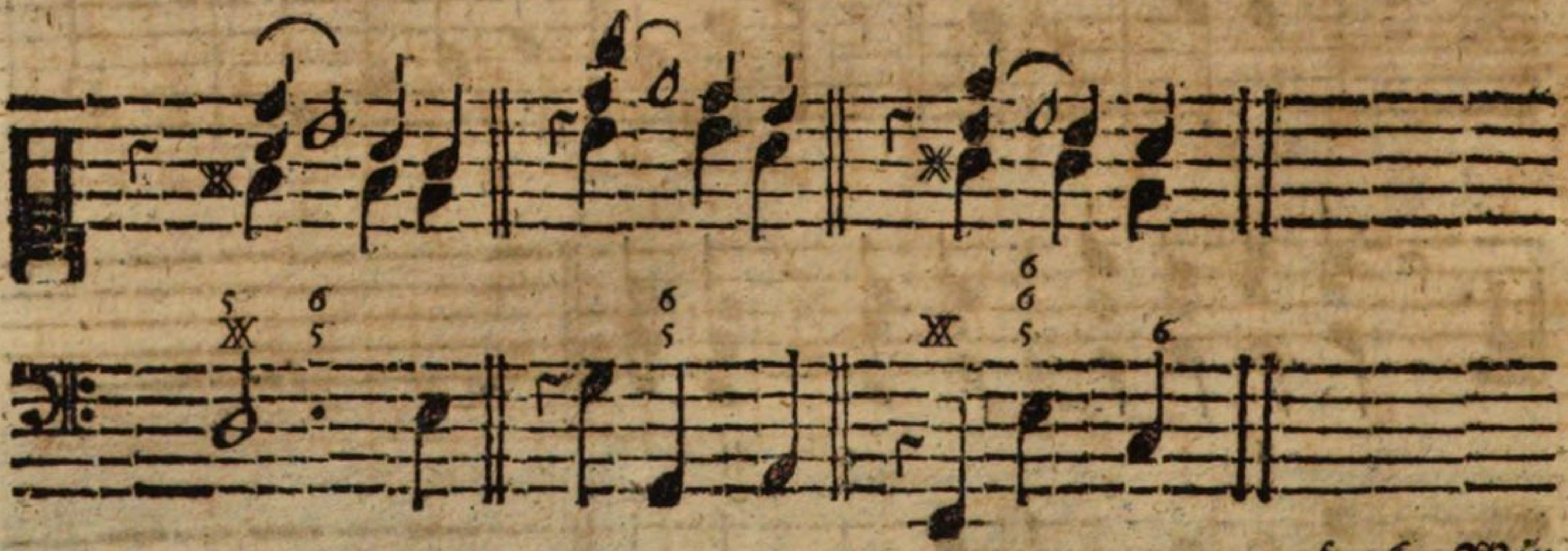
§. 34. Die 5ta perfecta wird öffters als eine Diſſonanz und 5ta ſyncopata gebrauchet, wenn ſie nemlich von der 6te ſyncopiret, und in übrigen der 5tæ min. in allen gleich tractiret wird. Nur dieſes hat ſie voraus, daß ſie gern vorhero legaliter bindet. (p) Ubrigens reſolviret ſie gleich jener, entweder mit einem gradatim ſteigenden, oder per Tertiam fallenden, oder mit der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ bindenden Baſſe, wie beygefügte Exempel alle 3. Caſus erläutern:



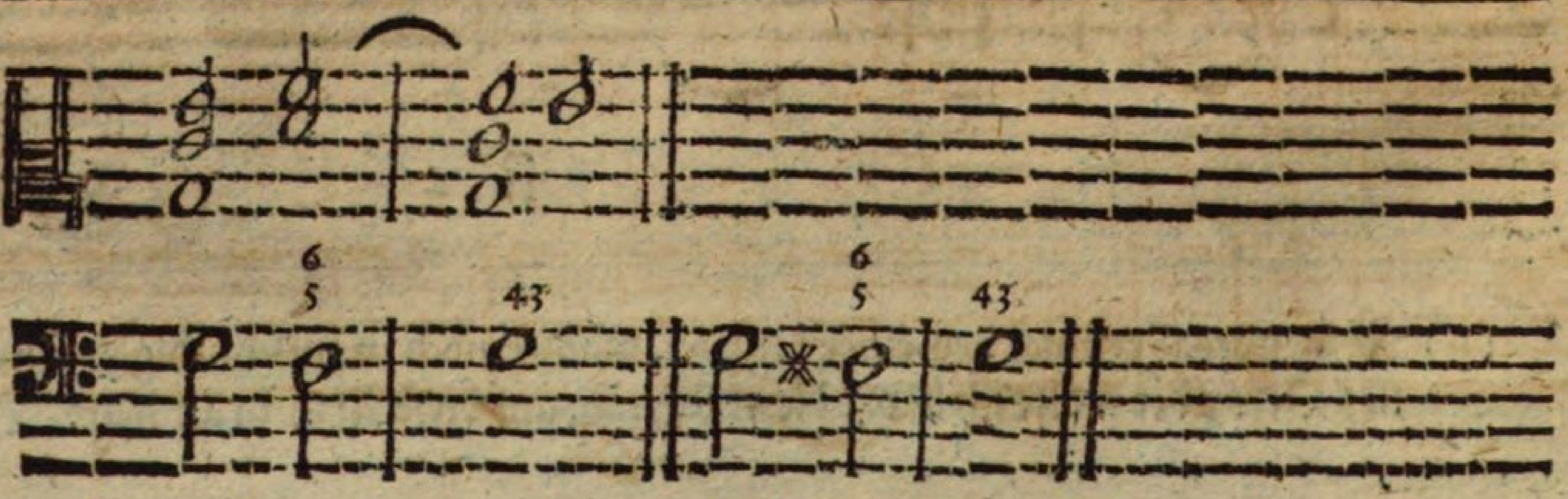
(p) Folgendes Exempel bey einer Cadenz, möchte noch zu entſchuldigen ſeyn. Meines Orts aber wolte ich lieber die 5tam min. auf dieſe Arth brauchen:

§. 35. Bey einem vorher= und nach=beſtändig=liegenden Baſſe pfleget die 5ta ſyncopata in die 4te zu reſolviren, und hat viel natürlicher die 8ve, als 3e zur 4ten Stimme bey ſich. Die 3e aber iſt alsdenn erſt unentbehrlich, wenn der Baſſ zugleich mit der reſolution der 5te fortgehet, wie unter folgenden die drey letzten Exempel ausweiſen:

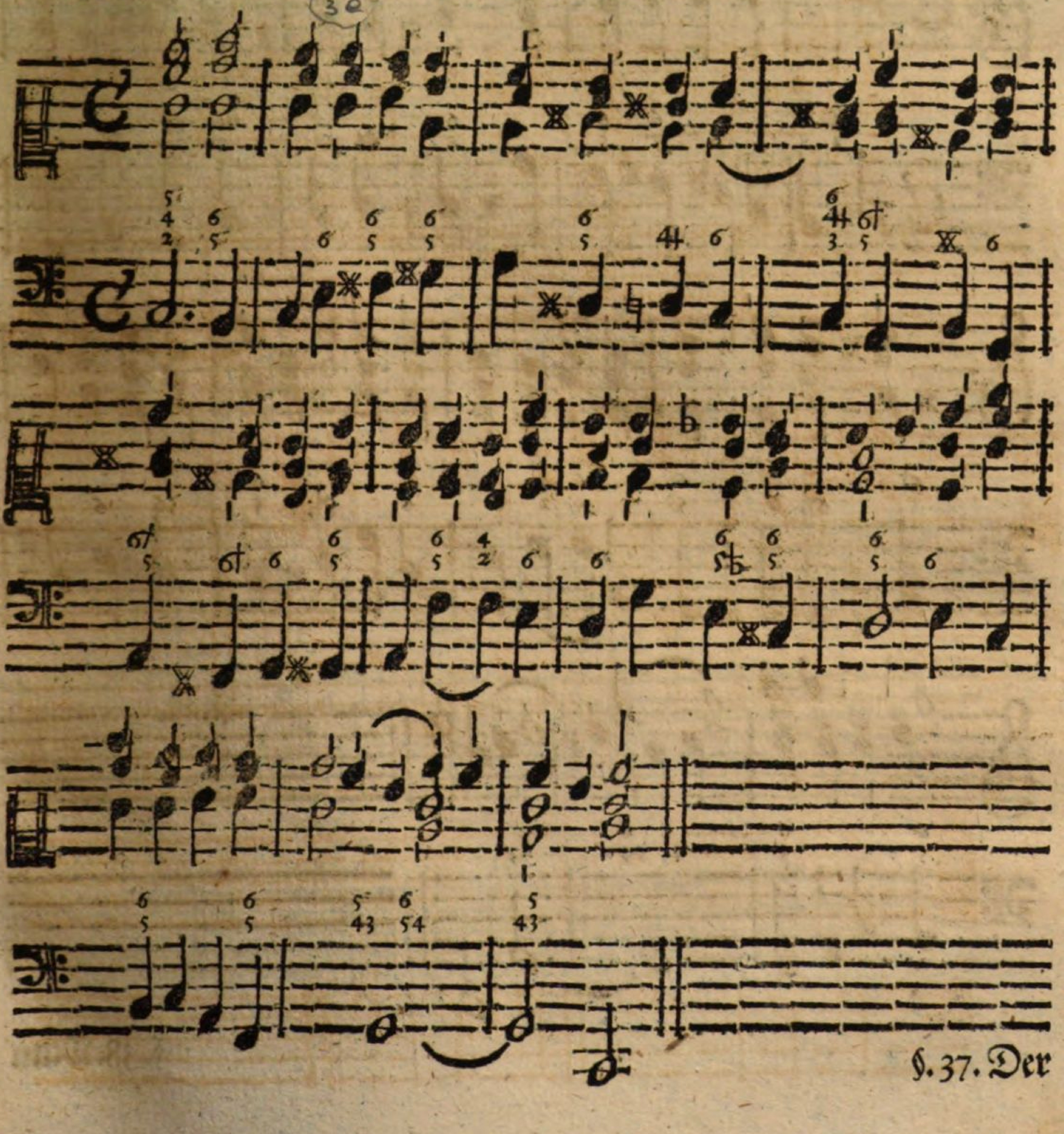




§. 36. Wir

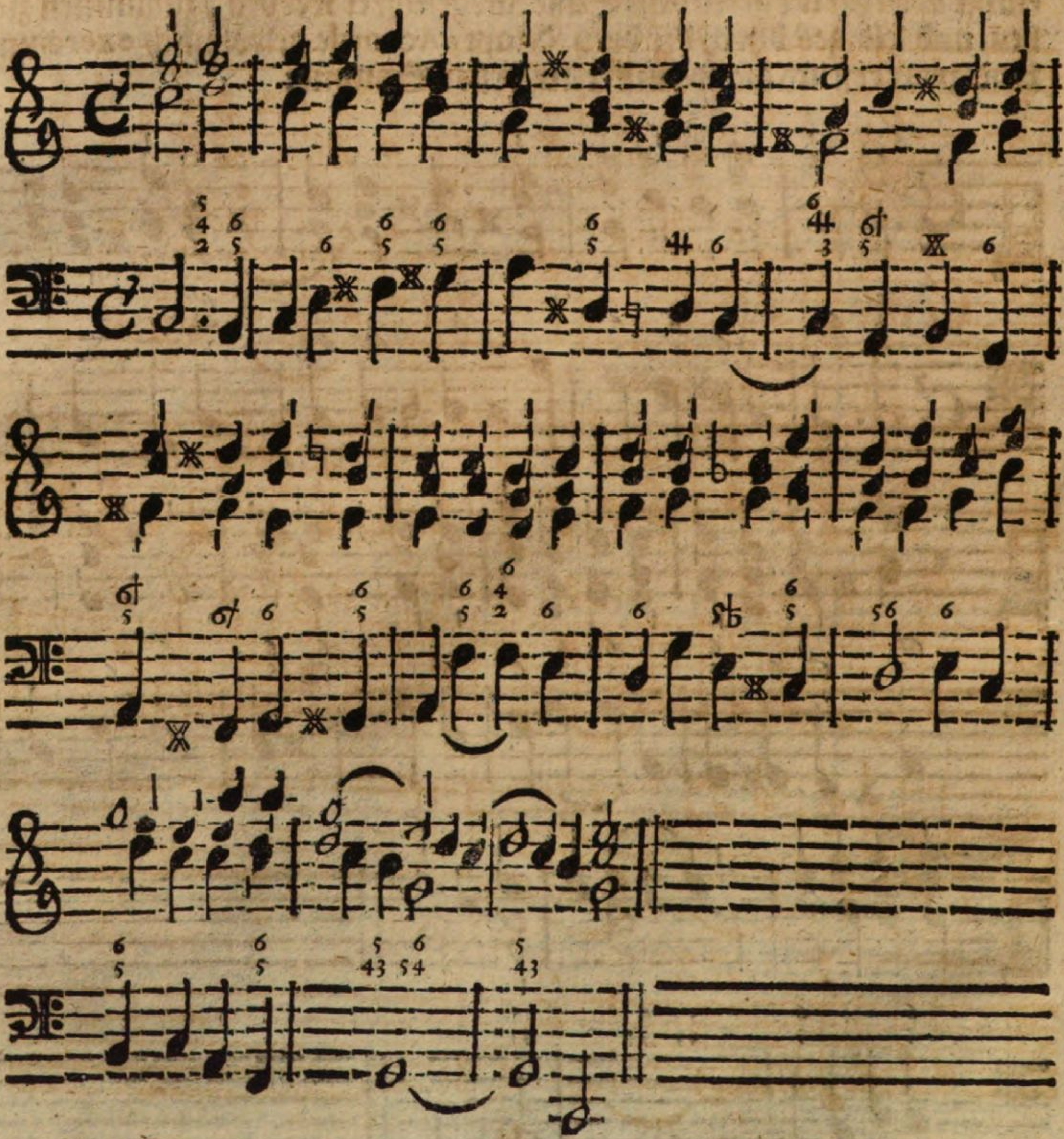


§. 36. Wir wollen die, von der 5ta perfecta und imperfecta gegebenen Regeln in ein gewöhnliches General Exempel, (in welchem zugleich einige oben zurück gebliebene Sätze ausgeführet werden,) zuſammen ziehen, und ſelbiges durch die drey Haupt-Accorde gewöhnlich exerciren. Und zwar erſtlich die 8ve in der äuſſerſten Stimme:



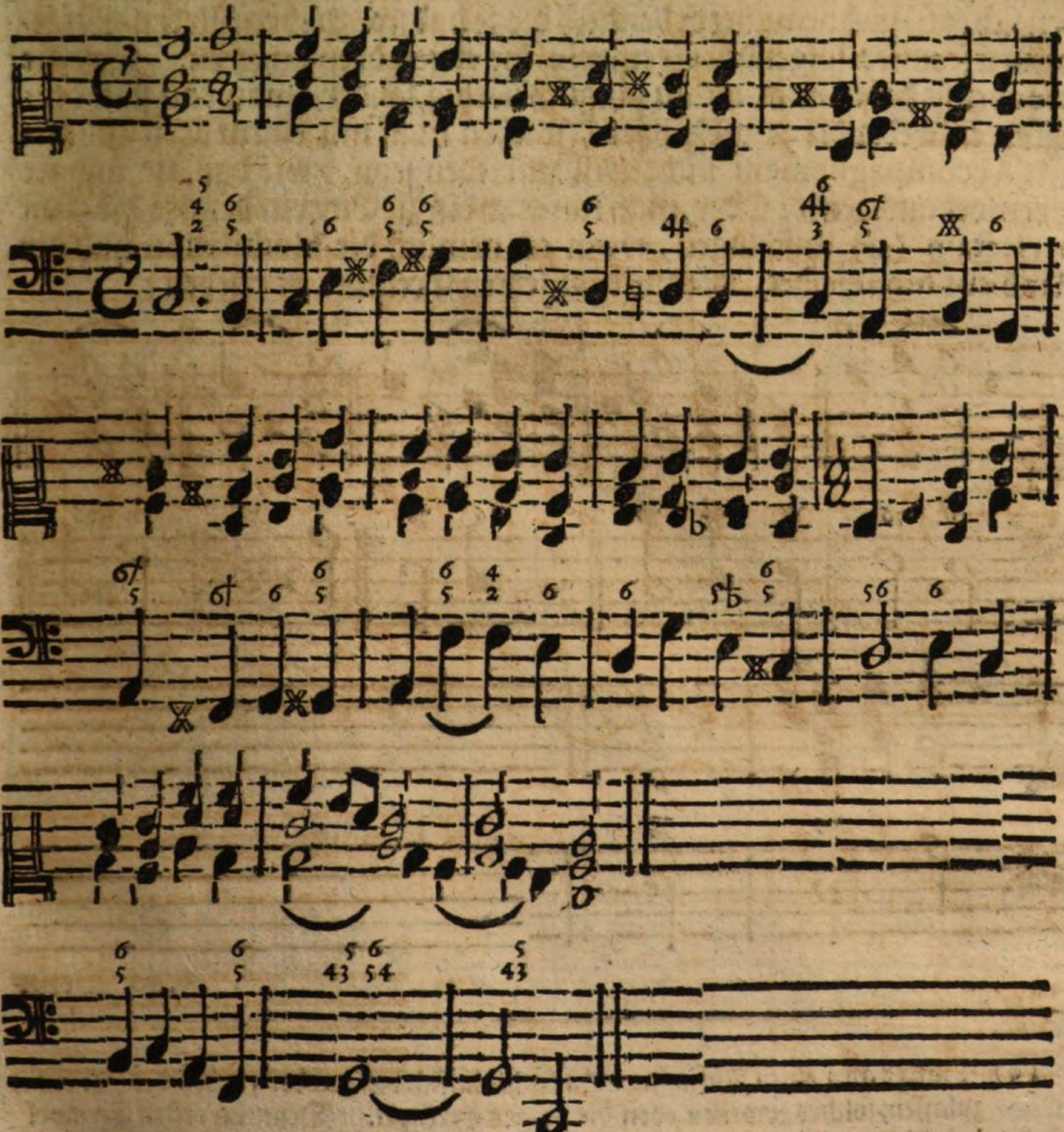
§. 37. Der

§.37. Der andere Haupt-Accord mit der 5te in der äuſſerſten Stimme könte ohngefehr alſo ausfallen:



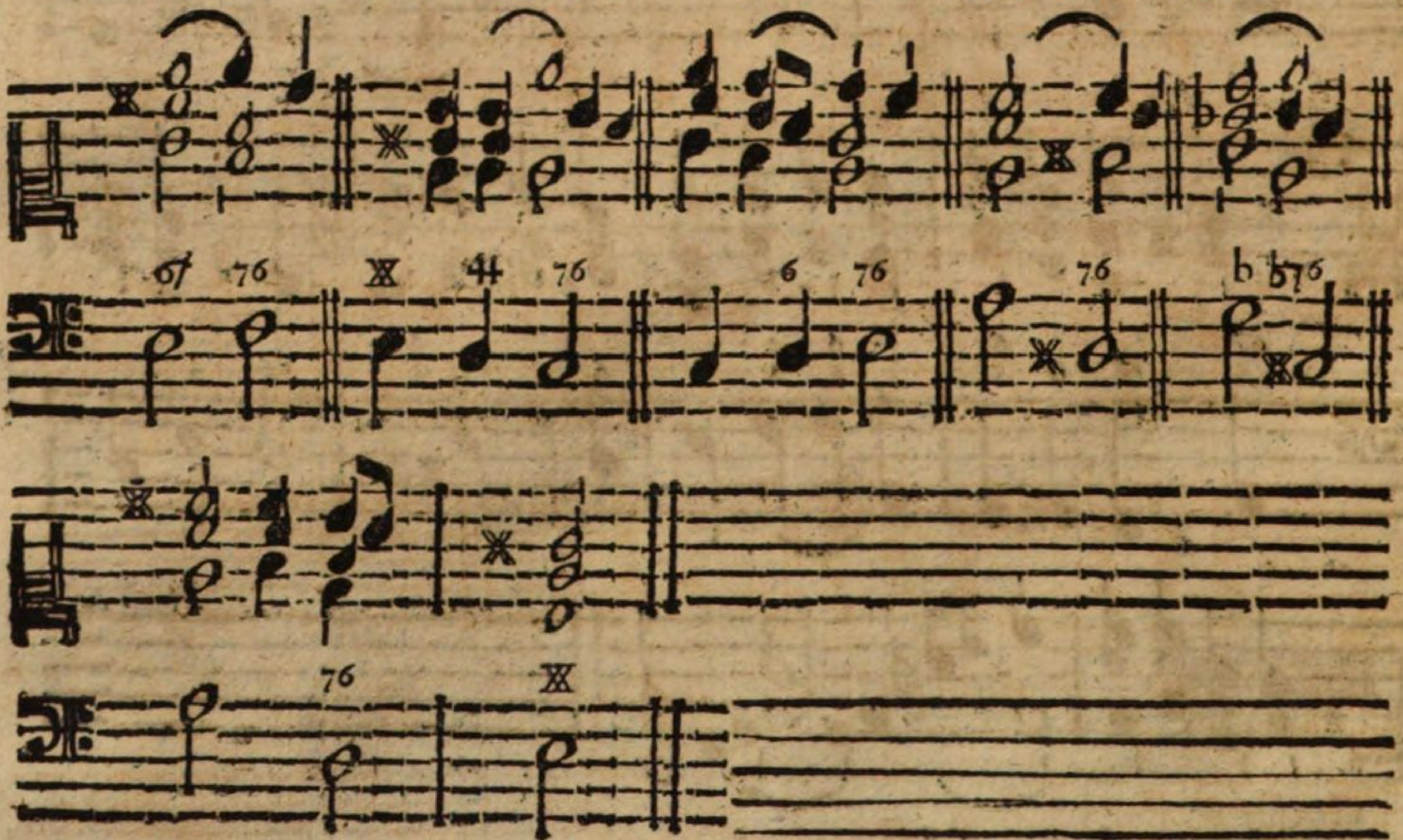
§. 38. Man

§. 38. Man kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:



§. 39. Wir

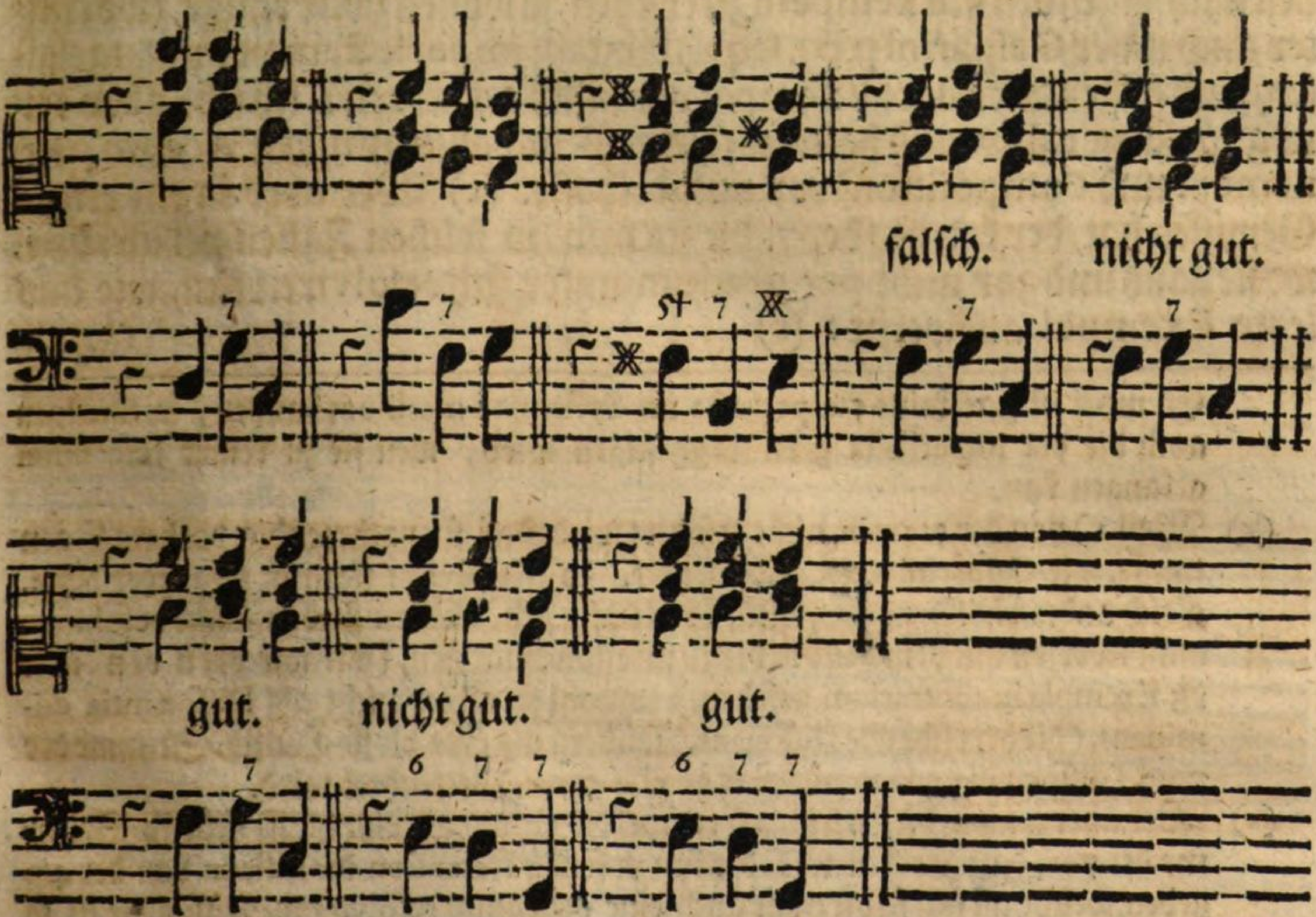
§. 39. Wir kommen zur Diſſonanz der 7me. Dieſe lieget gleichfals zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht. Wir betrachten hier erſtlich die vorher liegende 7me. Dieſe nun hat öffters ihre reſolution gleich neben ſich (76) und brauchet ordentlich die 3e und 8ve zu ihren Neben-Stimmen, wie unter folgenden Exempeln, die erſten drey angeben. Beſagte 8ve aber iſt dabey nicht unumgänglich nöthig, ſondern man kan ſtatt derſelben entweder die 3e verdoppeln, (wofern man mit einem drey ſtimmigen Accompagnement nicht will zufrieden ſeyn,) wie das 4te und 5te Exempel ausweiſet: Oder, man kan auch biß zu Eintritt der 6te, die 5tam perfectam (q) anſchlagen, wenn es nemlich die Modulation und der Ambitus modi leidet, wie aus dem letzten Exempel zu erſehen:



§. 40. Wenn

(q) Daß es aber einen Anfänger nicht rathſam, ſich viel mit der 5te bey der 76. einzulaſſen, ſolches erweiſen eben die obigen Exempel. Denn im erſten Exempel leidet die 76. die 5te c. nicht, weil die 6♯7 des vorhergehenden Satzes das cis ange-

§.40. Wenn die 7. alleine, ohne die 6. über der Note ſtehet, ſo reſolviret ſie erſt in nachfolgender Note einen halben oder gantzen Ton unter ſich, und hat zu ihren Neben-Stimmen ordentlich die 3e und 5te, wie unter folgenden, die erſten drey Exempel ausweiſen. Es können ſich aber Caſus ereignen, da die 5te nicht wohl ohne vitiöſe Progreſſen, oder ungeſchickte Verwechſelung der Stimmen kan angebracht werden, dahero man ſolchenfals ſtatt ſelbiger die 8ve anſchläget. Man halte das 4te und 5te Exempel gegen das 6te, und das 7te gegen das 8te:



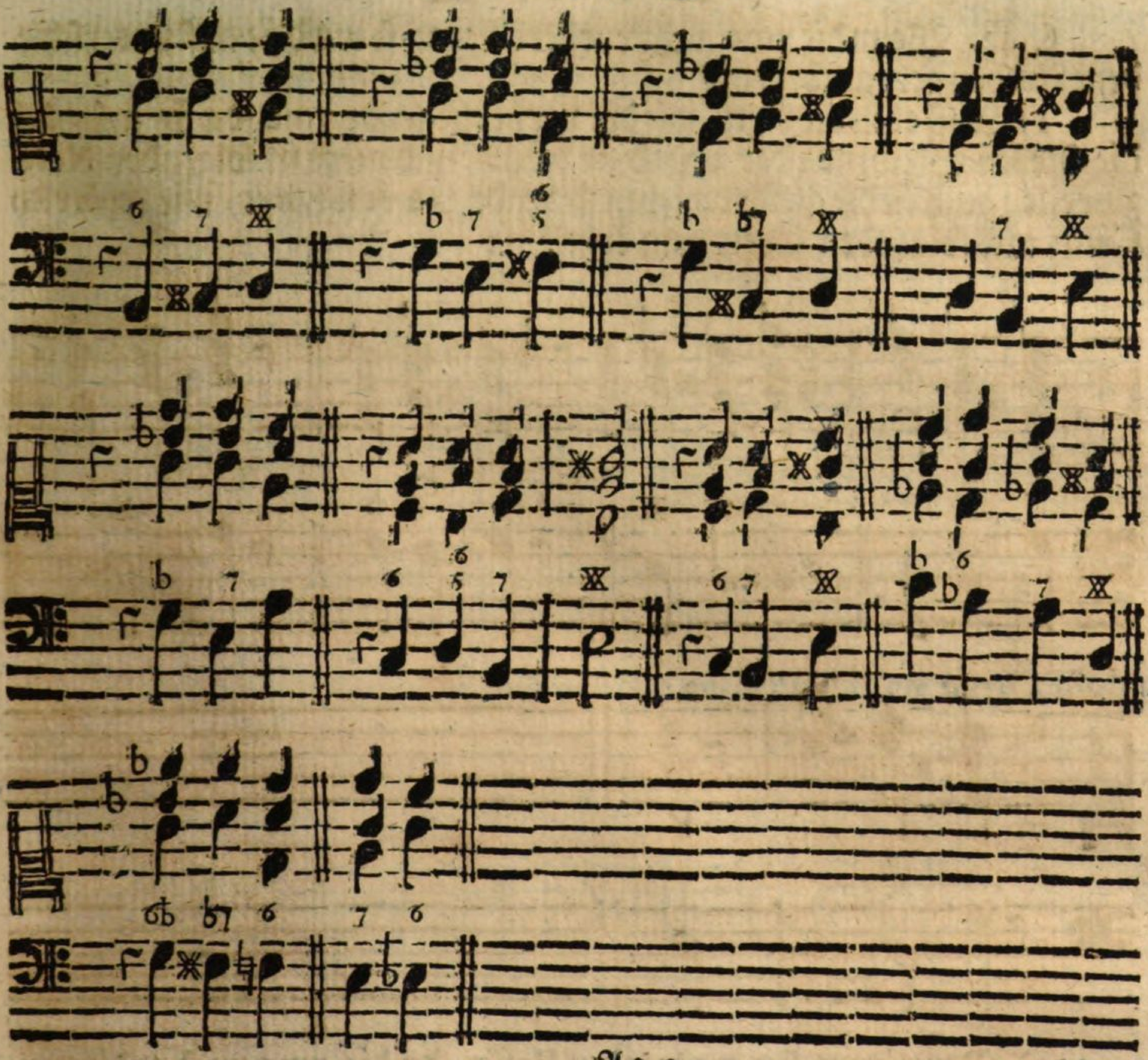
geben. Im andern Exempel wird wiederum die 5te g. nicht gelitten, weil die 4 des vorhergehenden Satzes das gis angegeben. Im dritten Exempel leidet der ambitus modi keine 5te über dem e, welches insgemein der ſchwerſte Caſus vor Anfänger iſt. (Beſiehe von ambitu modi cap. 2. Sect. 2.) Im 4ten und 5ten

§. 41. Nun finden ſich in denen General-Baſſen öfters einzelne 7men über ſolchen Noten, welche natürlich keine 5tam perfectam, ſondern 5tam minor. in ſyſtemate & ambitu modi führen, alſo fraget ſichs, ob dieſe 5ta min. iederzeit ſtatt der perfectæ kan angeſchlagen werden? Antwort: Wenn die 5ta min. 1) mit der 7. zugleich vorhero gelegen, und hernach 2) mit der per gradum ſteigenden Baſſ Note zuſammen in die 3e reſolviret, ſo kan ſie auſſer allen Streit ſtatt der perfectæ angeſchlagen werden, wie die erſten 3 unter denen nechſtfolgenden Exempeln ausweiſen: Mangeln aber beyde gedachte reqviſita, oder wenigſtens eines derſelben, wie aus denen nachfolgenden 5. Exempeln zu erſehen, ſo wollen zwar einige, (worunter auch unſer Gaſparini p. 63. ſeqv.) die 5tam imperfectam vor unzugelaſſen, und folgends beſagte Exempel vor falſch erklähren: ich ſehe aber keine gnugſame raiſon und halte ſie (zumahl in vollſtimmigen Accompagnement und Compoſition) vor untadelhafft. (r) Wer aber ia ein enges Gewiſſen hat, der kan bey der 7. die 5ta min. in ſolchen Fällen vermeiden, wo ſie gantz und gar nicht per gradum unter ſich reſolviren kan, wie das letzte Exempel ausweiſet: (s) §. 42.

Exempel iſt gar keine 5ta perfecta im Syſtemate modi vorhanden, weswegen auch die 5ta imperfecta gern weggelaſſen wird, weil ſie zu keiner reſolution gelangen kan.

(r) Weil 1.) von der 5ta min. nicht erfodert wird, daß ſie nothwendig vorhero liegen müſſe, wie Gaſparini p. 58. ſelbſt lehret. 2) Reſolviret ſie ia in folgender Note, gleich andern Diſſonantien, einen Grad unter ſich, und muß eben ſolche reſolutiou nicht iederzeit mit dem Baſſe in die 3e zuſammen lauffen, (wie wir oben von dieſer 5ta Exempla in contrarium geſehen,) zumahl ſie alhier nicht als Diſſonantia dominans, (die herrſchende Diſſonans,) ſondern als eine bloſſe Hülffs-Stimme der 7me, (diſſonantia concomitans & ancilla 7mæ,) betrachtet wird.

(s) Wer aber auch in dieſen letzten Exempel die 5t. min. als eine bloſſe Hülffs-Stimme der 7me dazugreiffen will, der kan zu ſeiner Defenſion die Inſtanz von der 4te geben, welche an ſich ſelbſt zwar auch eine ordentlich reſolvirende Diſſonanz iſt, ſo bald ſie aber bey der ſyncopirenden 2de, $\begin{array}{|c|c|}6&5\\4&4\\2&2\end{array}$ als eine Hülffs-Stimme gebrauchet wird, ſo bleibet ſie ohne reſolution, und pfleget bald aſcendendo per gradum, bald aſcendendo & deſcendendo per ſaltum zu gehen. In ſolchen Dingen ſeynd rationes pro und contra zu finden. Dahero wer dieſe 5t. min. ausdrück-

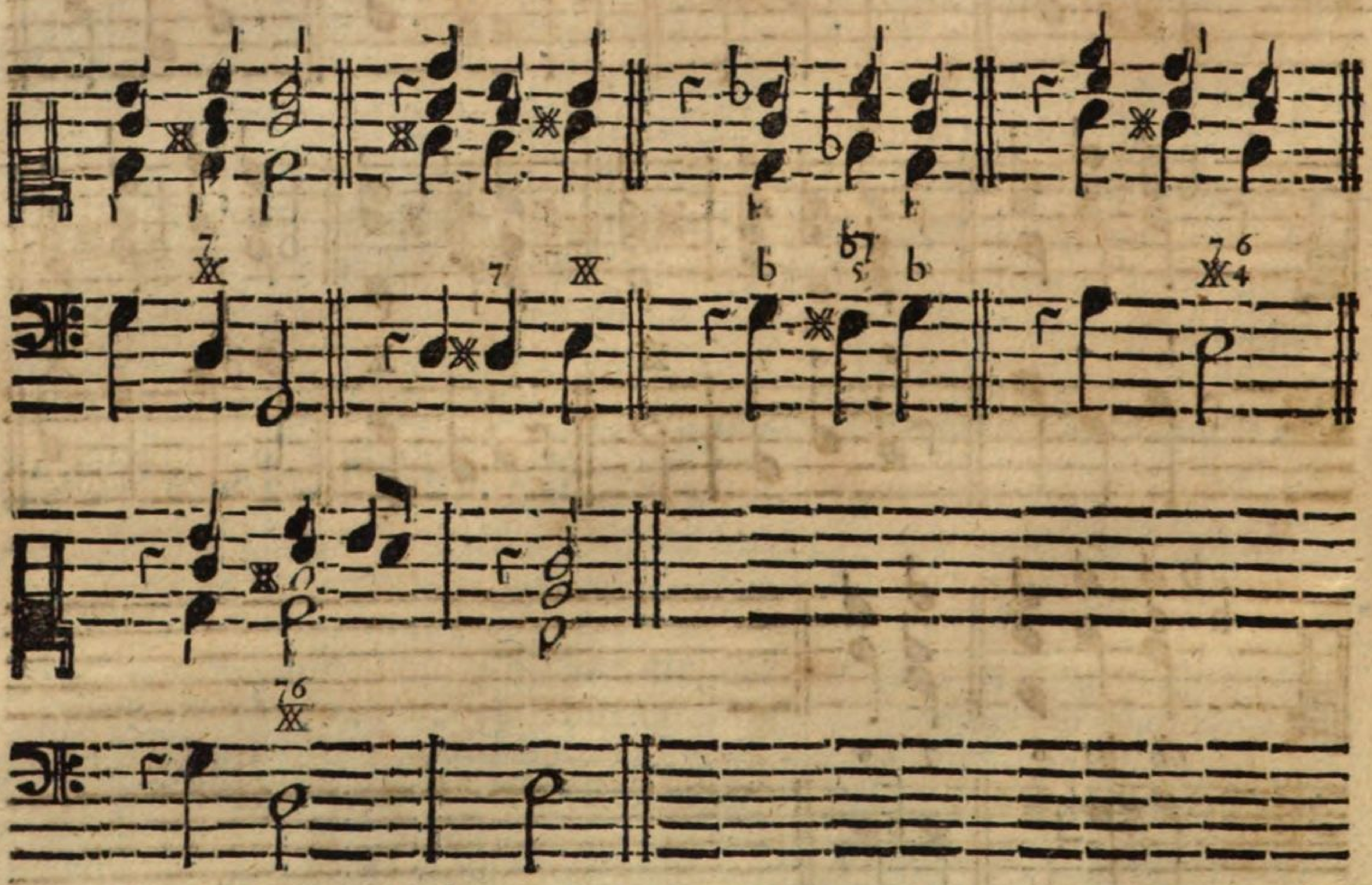


lich in dergleichen zweiffelhafften Fällen bey der 7me haben will, der thut am beſten, er zeichnet ſie zugleich über die Note | 7 5♭ | damit weiß man ſeine Meynung. Ich halte es indeß keinen Accompagniſten vor übel, wenn er ſie überall bey der 7me dazugreiffet, ſie mag ausdrücklich bezeichnet ſeyn, oder nicht.

(*) Dieſe 7me hat ihren Urſprung aus der Verkehrung der reſolvirenden 9ne. Der Satz | 7 4 2 | kan als Anticipatio des darauf erfolgenden ordinairen Accordes,

§. 42. Wenn die 7me nicht vorhero lieget, ſo wird ſie auf unterſchiedene Arthen gebrauchet, als

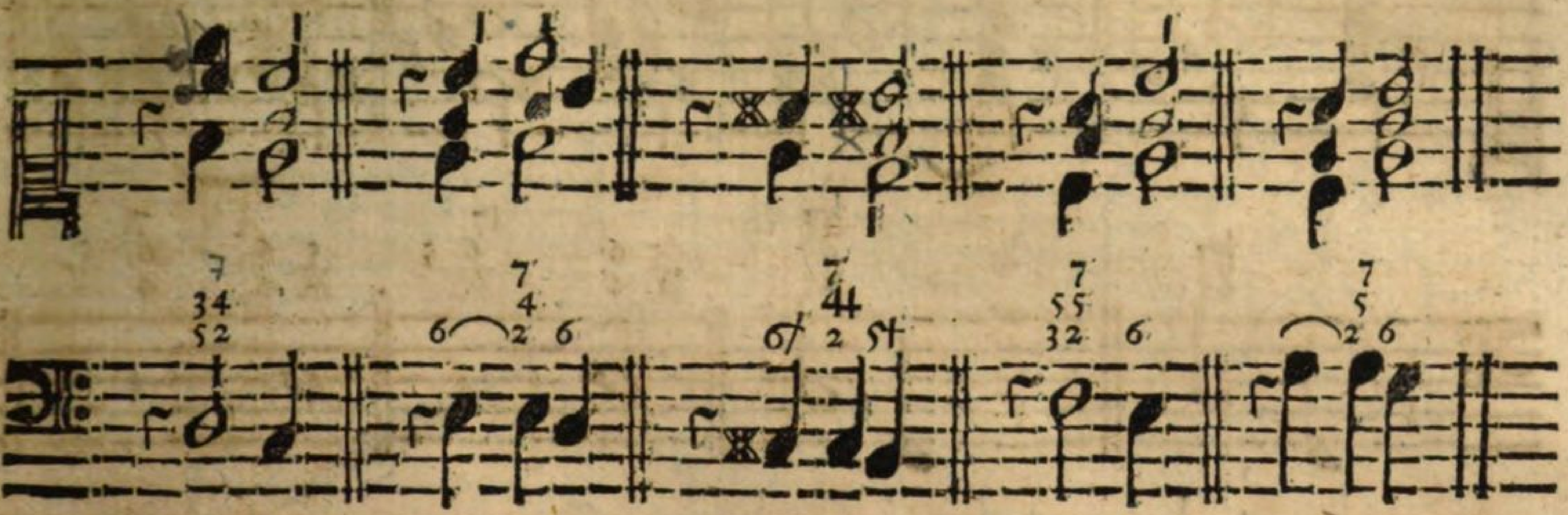
1) Auff eben die Arth, wie die vorherliegende 7me, da ſie nehmlich die Neben-Stimmen der 3e und 5te behält, und meiſt in folgender Note, zuweilen auch in die gleich daneben ſtehende 6te reſolviret, wie beyderley Caſus aus folgenden Exempeln erhellen:



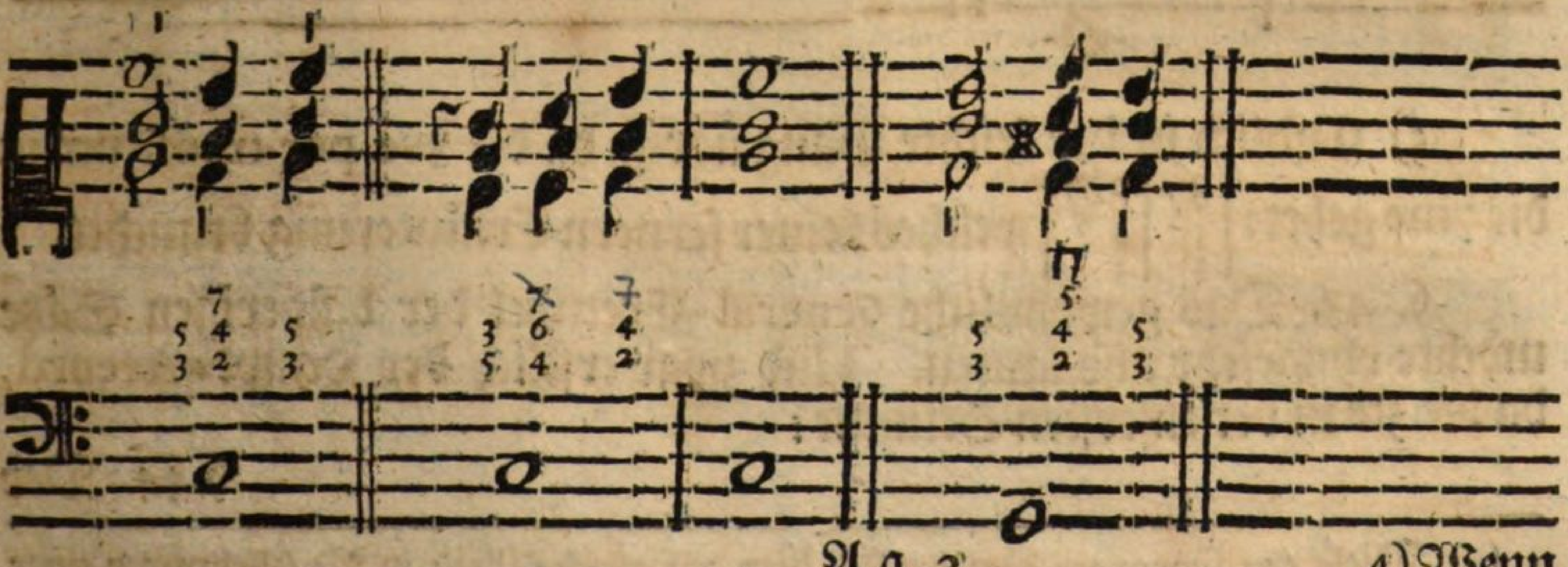
2) Bey einem ſyncopirenden Baſſe, da die 7me wieder die vorhergelegene Baſſ-Note anſchläget, und nachgehends der Baſſ ſelbſt einen hal-

und die $\left|\begin{array}{c}7\\5\\2\end{array}\right|$ als Anticipatio des darauf folgenden 6ten-Accordes angeſehen werden. Jedoch weiſet das obige andere Exempel aus, daß auch nach der $\left|\begin{array}{c}7\\4\\2\end{array}\right|$ die 6te erfolgen könne.

halben oder gantzen Ton unter ſich reſolviret. (*) Ihre Neben-Stimmen ſeynd die 4te und 2de $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder die 5te und 2de $\left\{\begin{smallmatrix}7\\5\\2\end{smallmatrix}\right\}$ z. E.



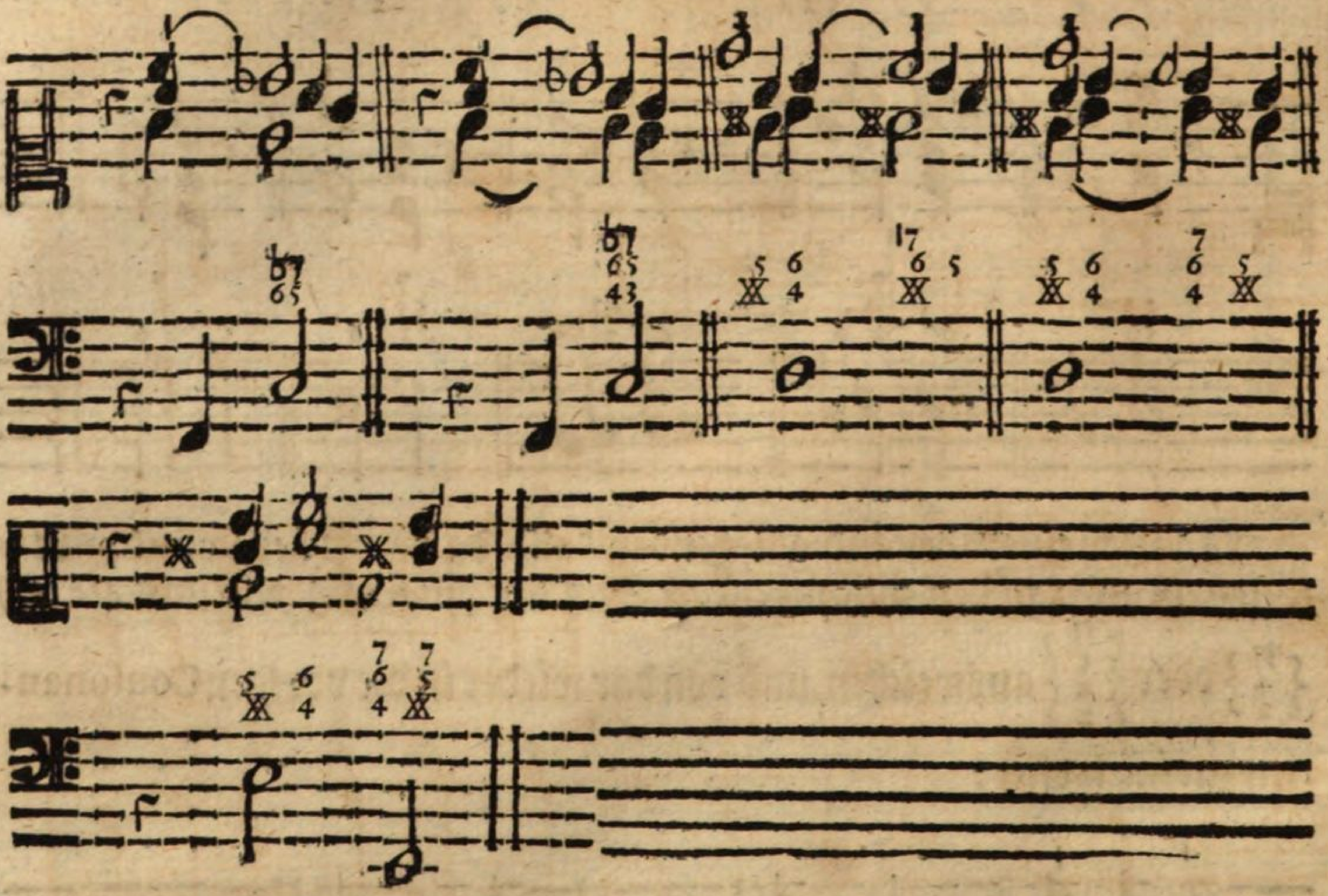
3.) Bey einem beſtändig liegenden Baſſe, da die vorhero conſonirenden Stimmen in den diſſonirenden Satz der 7mæ maj. 2de und 4te (t) $\left\{\begin{smallmatrix}♮7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}♮7\\5\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ausweichen, und von dar wieder in die vorigen Conſonantien zurück treten:



 4) Wenn

(t) Die 4te wird hier wieder, nur als eine Hülffs-Stimme der dominirenden 7me angeſehen, und muß ſich ſchicken, ohne reſolution unter- und über ſich zu gehen, wie man ſie brauchen will.

4) Wenn ſie die 6te ſyncopiret. (u) Es wird aber ſo dann die 5te weggelaſſen, die 3e hingegen bleibet vor wie nach:

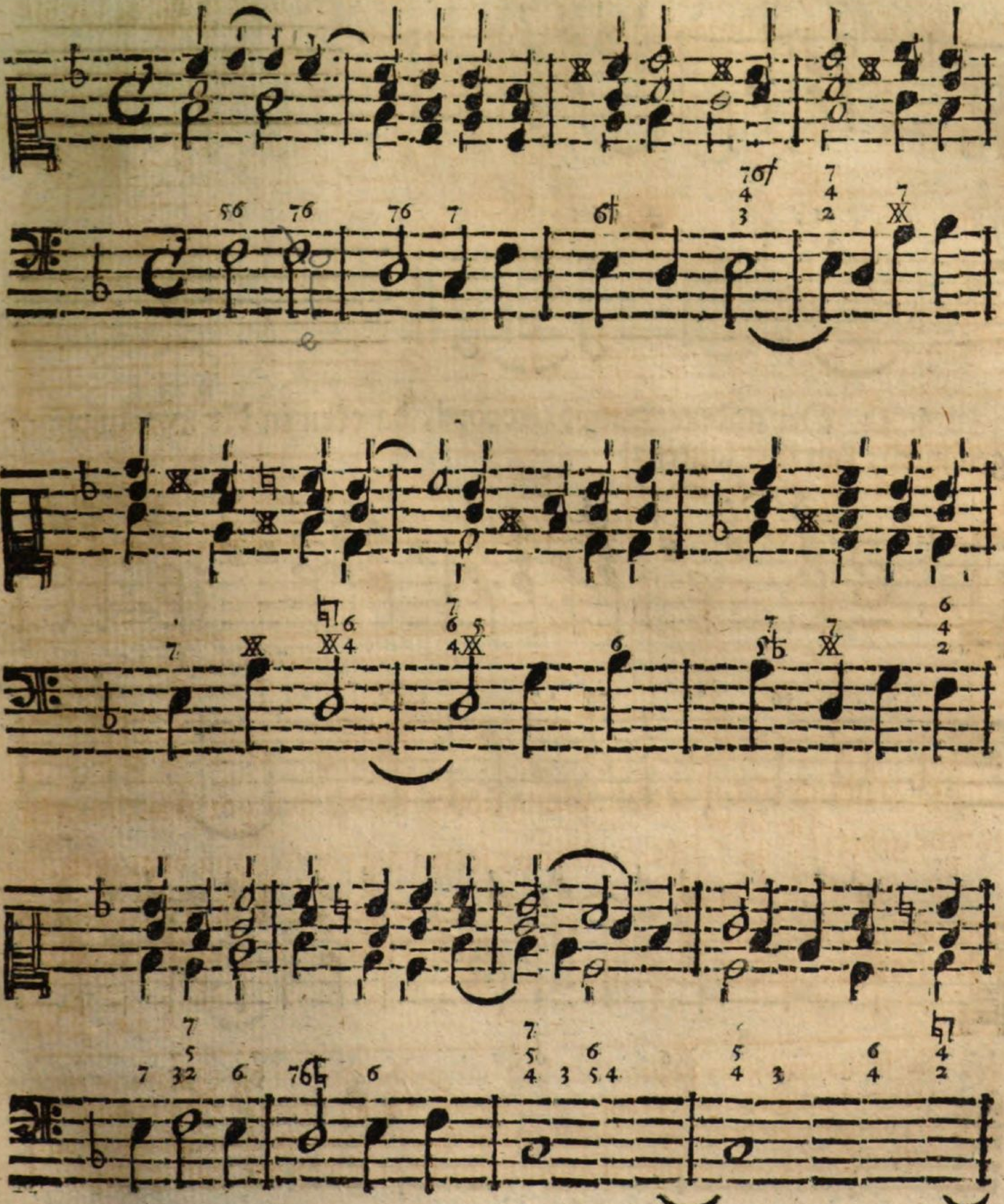


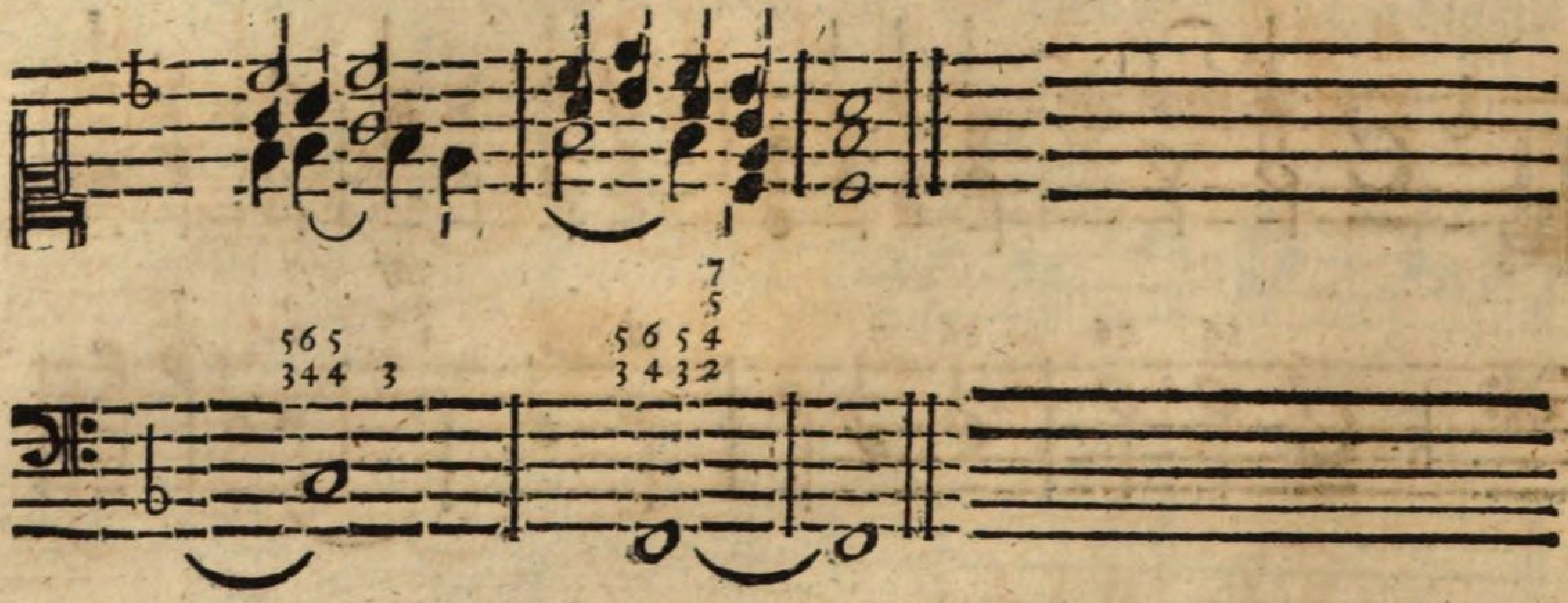
5) Endlich iſt der leichte Gang übrig, da die 8ve per tranſitum in die 7me gehet: | 8 7 / 5 / 3 | 8 ♭7 / 6 5 / 3 | welches keiner fernern Erläuterung brauchet.

§. 43. Das gewöhnliche General-Exempel der bißherigen Sätze möchte ohngefehr alſo lauten. Und zwar erſtlich der Haupt-Accord, da die 5te in der euſerſten Stimme:

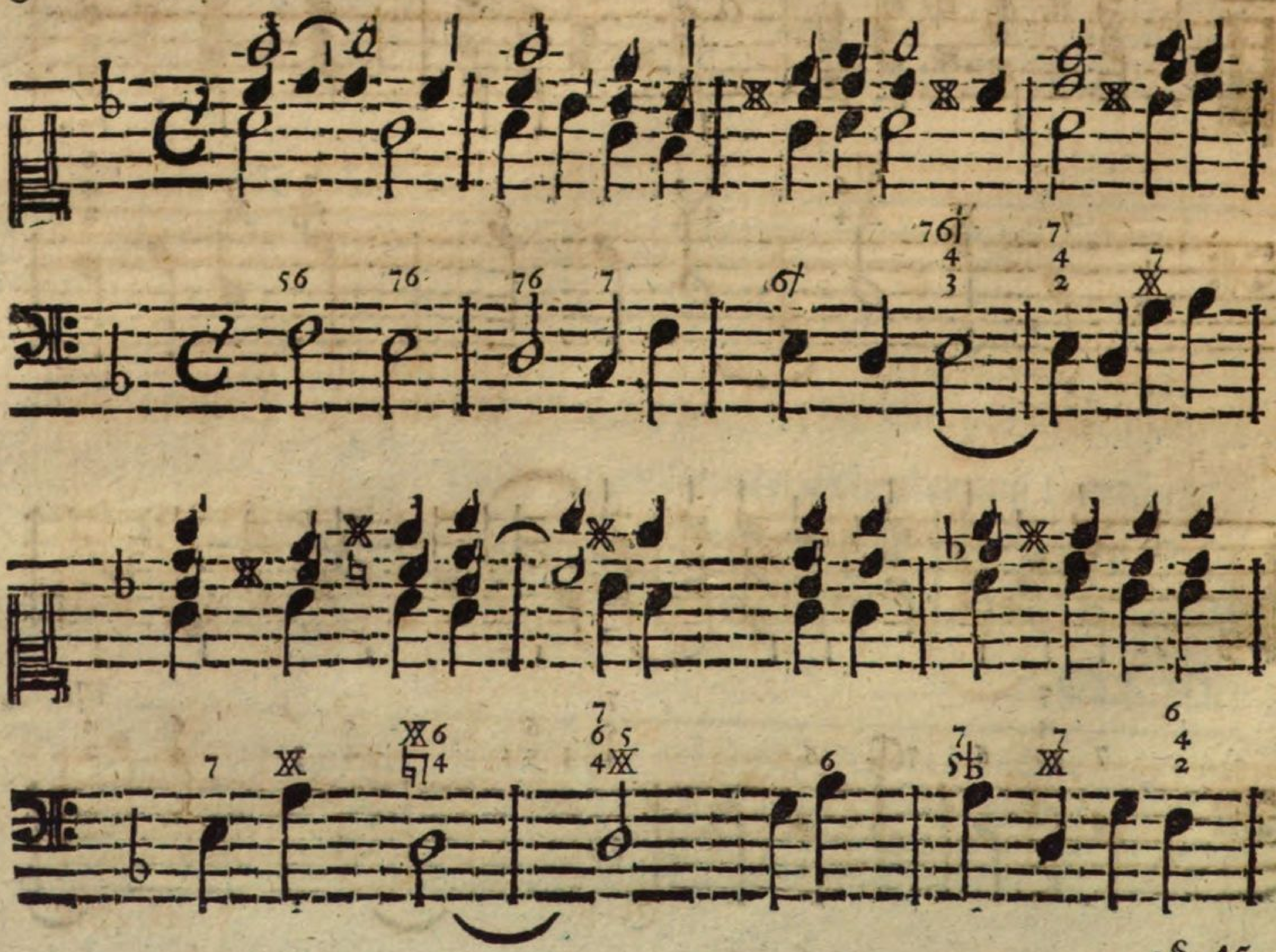
§. 44. Der

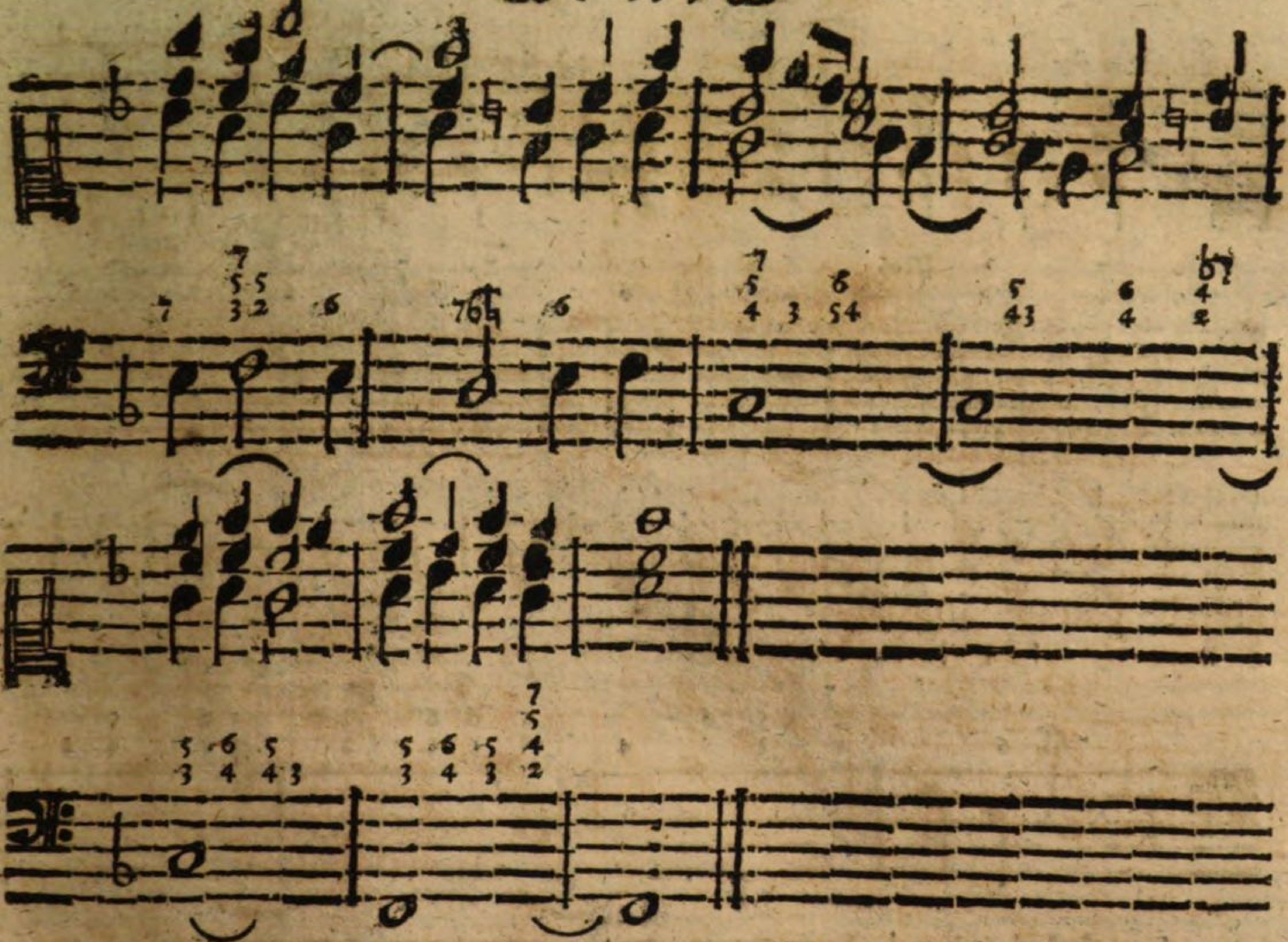
(u) Dieſe 6ta ſyncopata begiebet ſich hier auf gleiche Arth in die Sclaverey einer Diſſonanz, wie oben die 3a und 5ta ſyncopata, gethan haben. Nichts deſtoweger bleiben dieſe drey Intervalla vor wie nach, Conſonantien, weil ſie ſich freywillig binden, ſyncopiren und reſolviren laſſen, da ſie es ſonſt nicht nöthig haben.



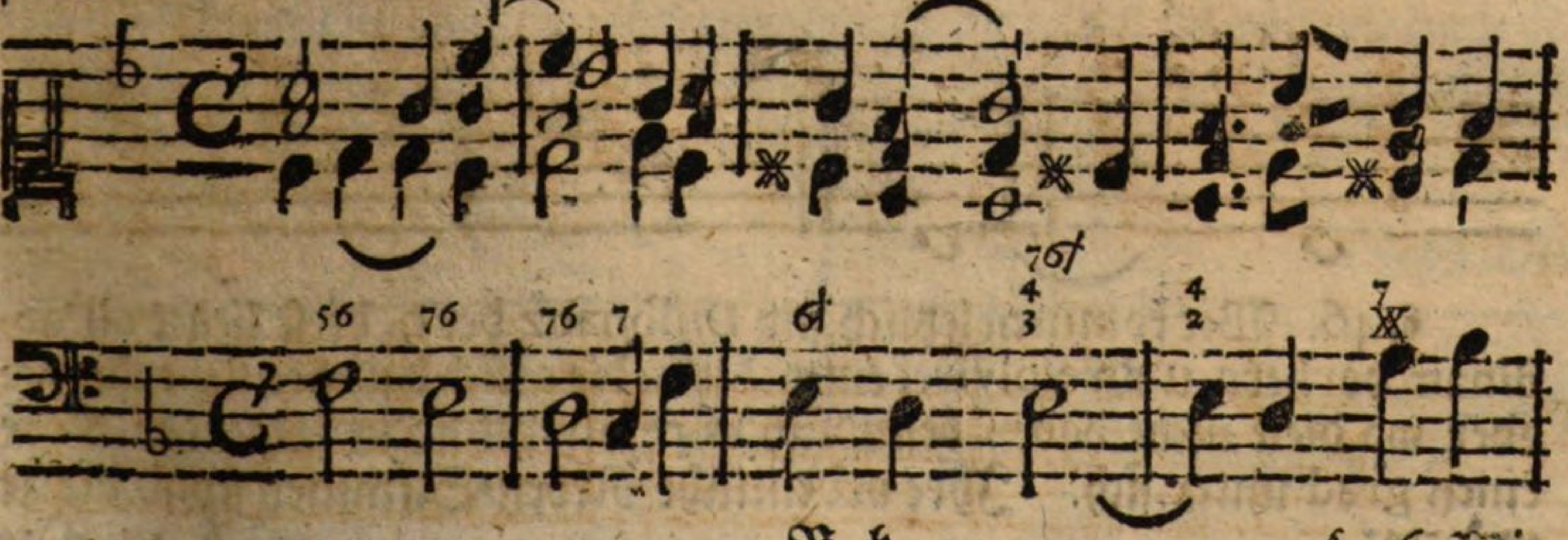


§. 44. Der andere Haupt-Accord, da oben in der 8ve angefangen wird, kan alſo lauten:

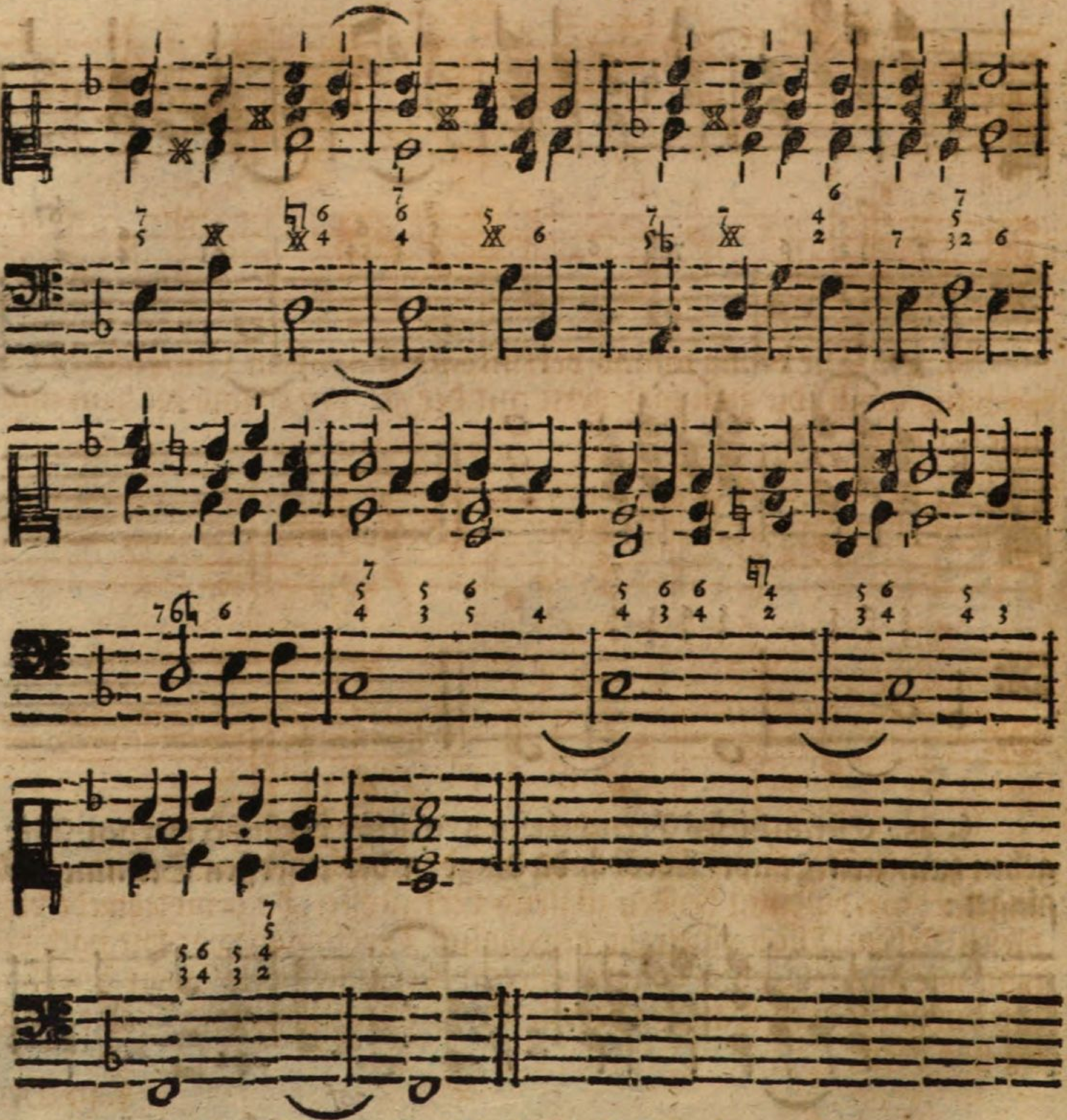




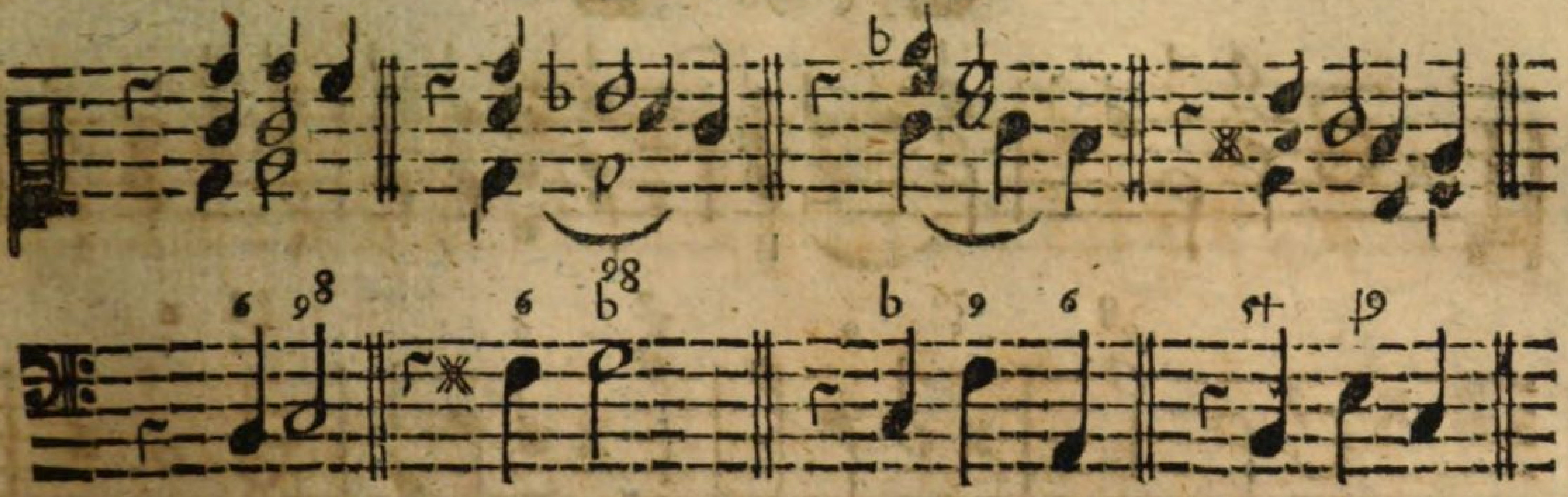
§. 45. Es kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer verſuchet werden. Wir gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 3e in der euſerſten Stimme anfänget:



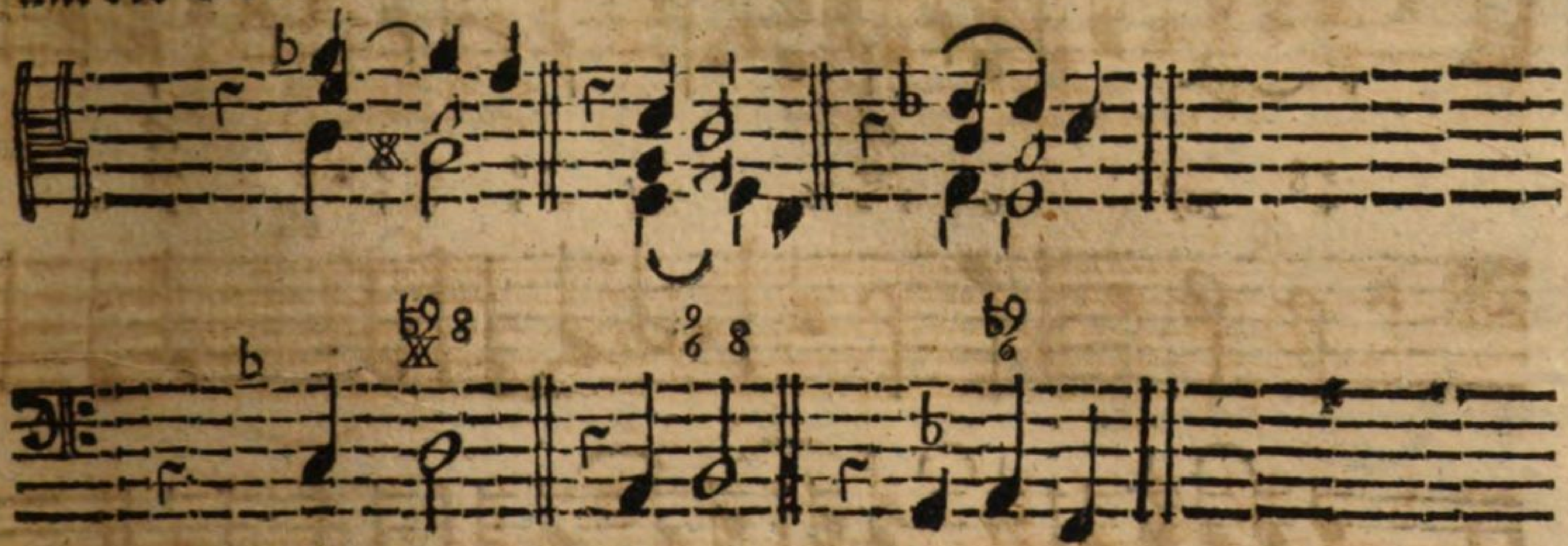
§. 46. Wir



§. 46. Wir kommen letzlich zur Diſſonanz der 9. dieſe lieget all'ordinair vorhero, und reſolviret entweder in die gleich daneben ſtehende 8ve oder wo dieſe nicht dabey befindlich ſo reſolviret ſie in folgender Note einen grad unter ſich. Ihre ordentliche Neben-Stimmen ſeynd die 3e und 5te:

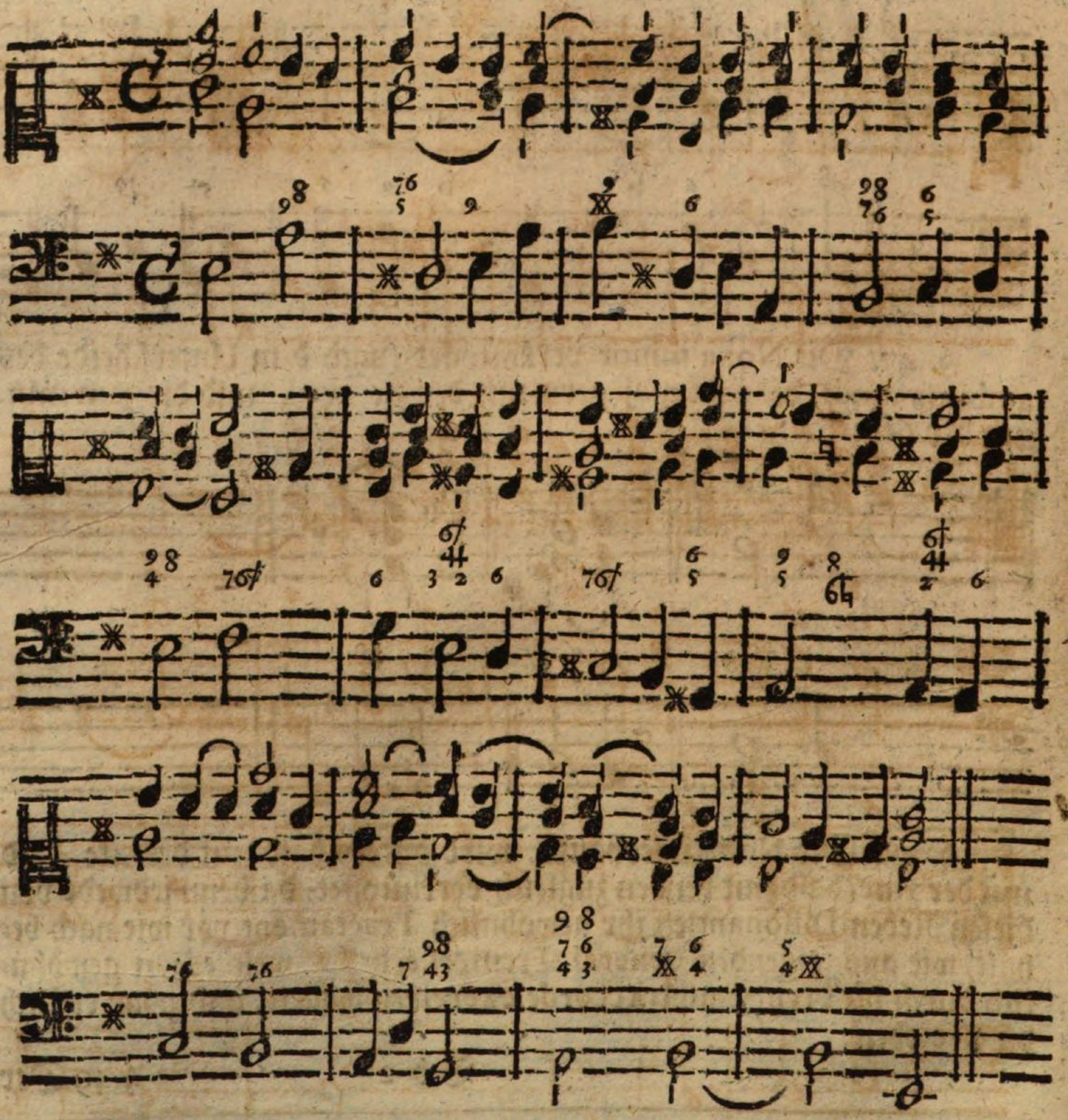


§. 47. Die Nona minor verknüpffet (nach dem Unterſcheide des ambitus modi) die 3am maj. gern mit der 5te (w), und die 3am min. mit der 6te:



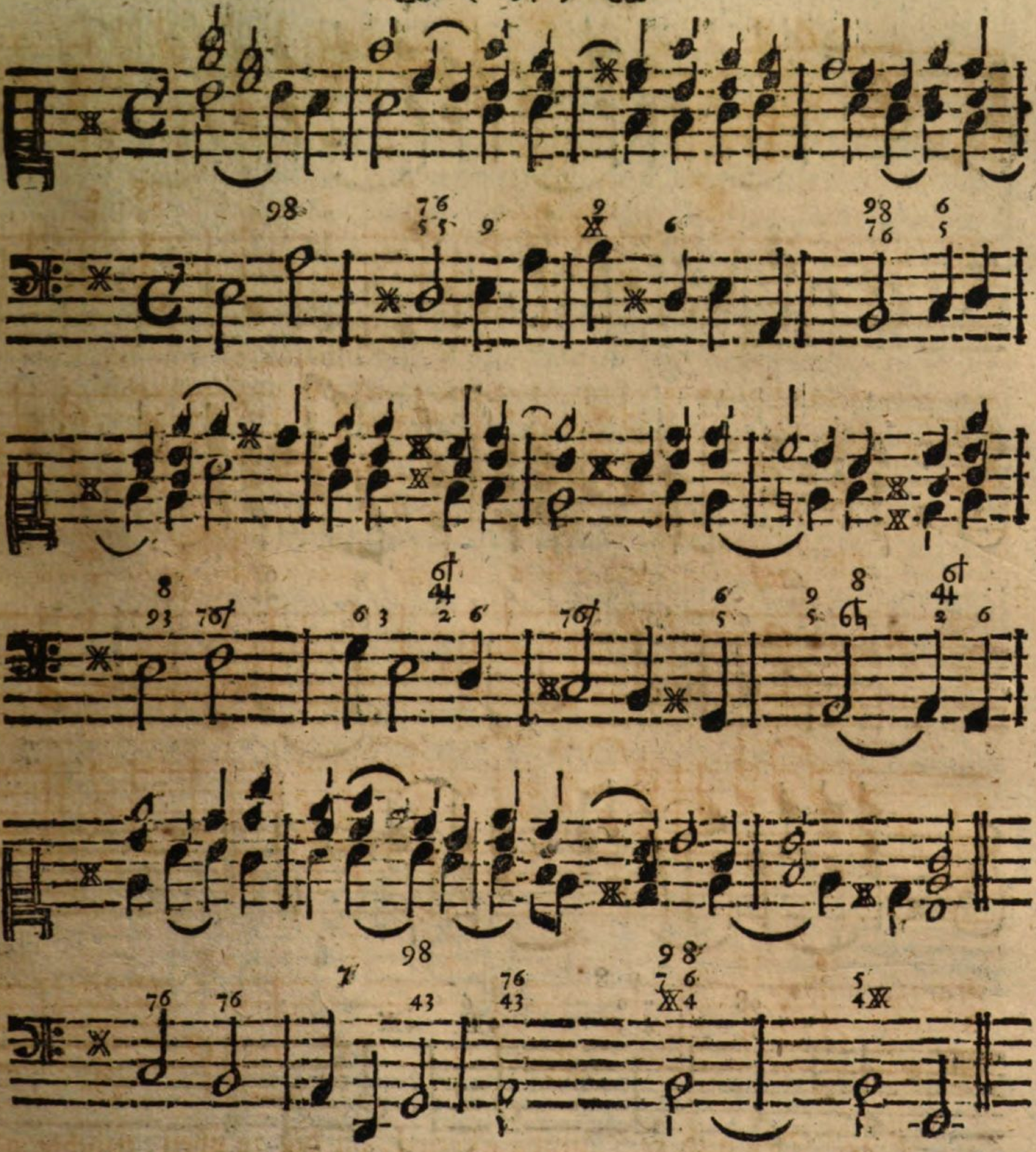
§. 48. Die Nona überhaupt, wird öffters bald mit der 4te, bald mit der 7me, bald mit beyden zugleich verknüpffet, da denn jedwede von dieſen Neben-Diſſonantien ihr gewöhnlich Tractament vor wie nach behält, wie aus folgenden General-Exempel erhellet, welches wir gewöhnlich durch die drey Haupt-Accorde exerciren wollen, und zwar erſtlich die 8ve oben:

(w) Gaſparini will p. 67. ſeq. die 5te niemahls bey der 9. min. leiden, weil ſie mit ſelbiger eine Falſam, (i. e. 5tam minor.) ausmache. Quæ, qualis, quanta?

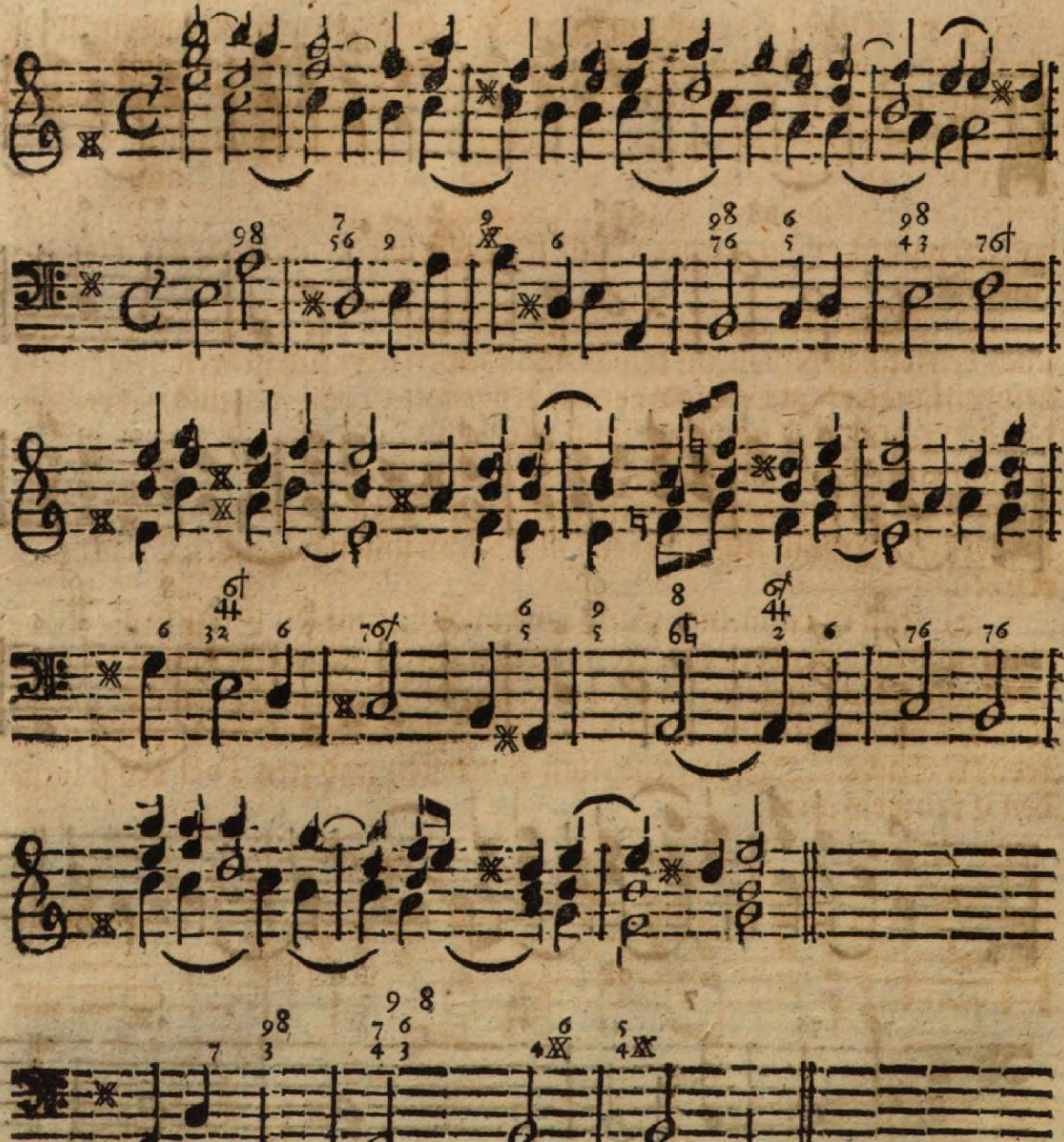


§. 49. Der andere Haupt-Accord, da die 3e oben, möchte alſo gerathen:

§. 50. Der



§. 50. Der dritte Haupt-Accord da die 5te oben, mag folgender ſeyn:

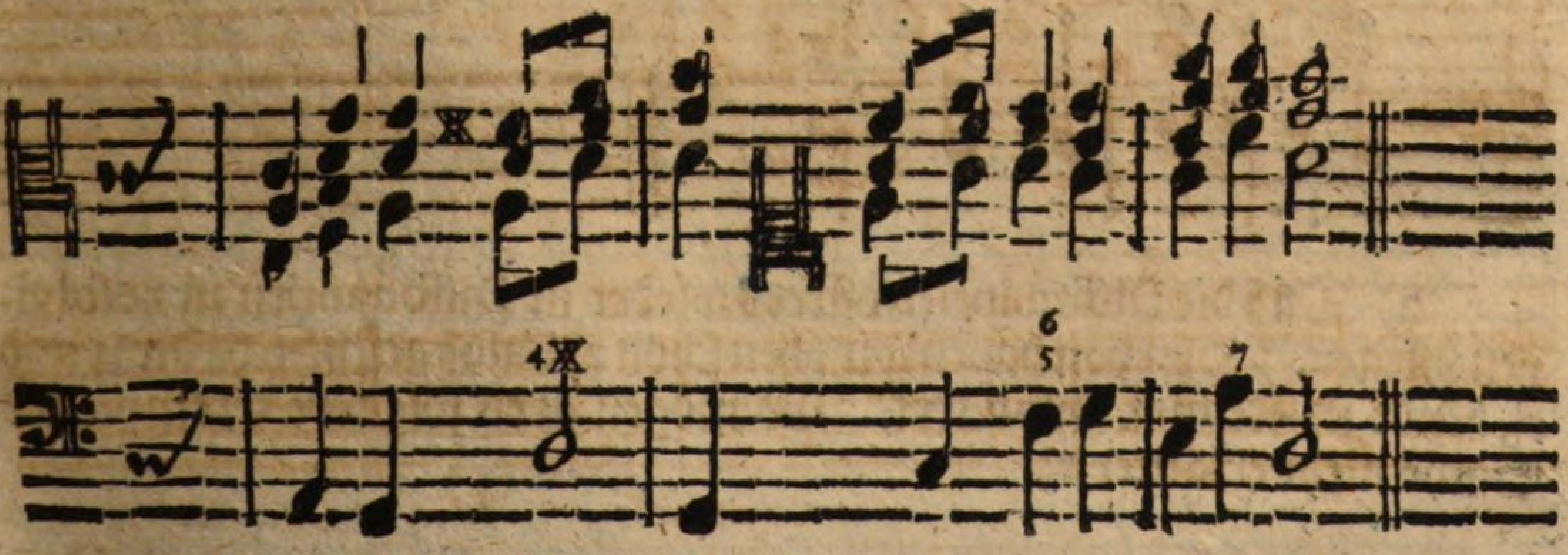


§. 51. Die=

§. 51. Dieſes Exempel mag eine 8ve tieffer exerciret werden. Weil aber bey dergleichen häuffig unter ſich gehenden reſolutionibus Diſſonantiarum die rechte Hand offters ſo tieff hinunter kommet, daß ſie nicht mehr Platz hat zu reſolviren, noch die lincke Hand (wenn ſie auch den Baſſ in der tieffen 8ve nimmet) frey agiren kan, ſo darff ſich ein Anfänger bey ſeinem Exercitio der 3. Haupt-Accorde nur an folgende 2. Vortheile halten, womit er die rechte Hand iederzeit wieder in die Höhe bringen kan, als

1) Suchet er nach geſchehener reſolution der Diſſonantien, oder auch bey ſolchen Noten, die keine Diſſonantien über ſich führen, (inſonderheit bey langen Noten) die Accorde dergeſtalt zu halbiren und zu brechen, daß die rechte Hand nach und nach wieder in die Höhe gerathe, und hierdurch neuen Platz gewinne, die folgenden reſolutiones gleichfalß zur Execution zu bringen, wie aus dem 8ten Tact des vorhergehenden, inſonderheit aber und mit mehrern aus nechſt unten folgenden Exempel zu erſehen.

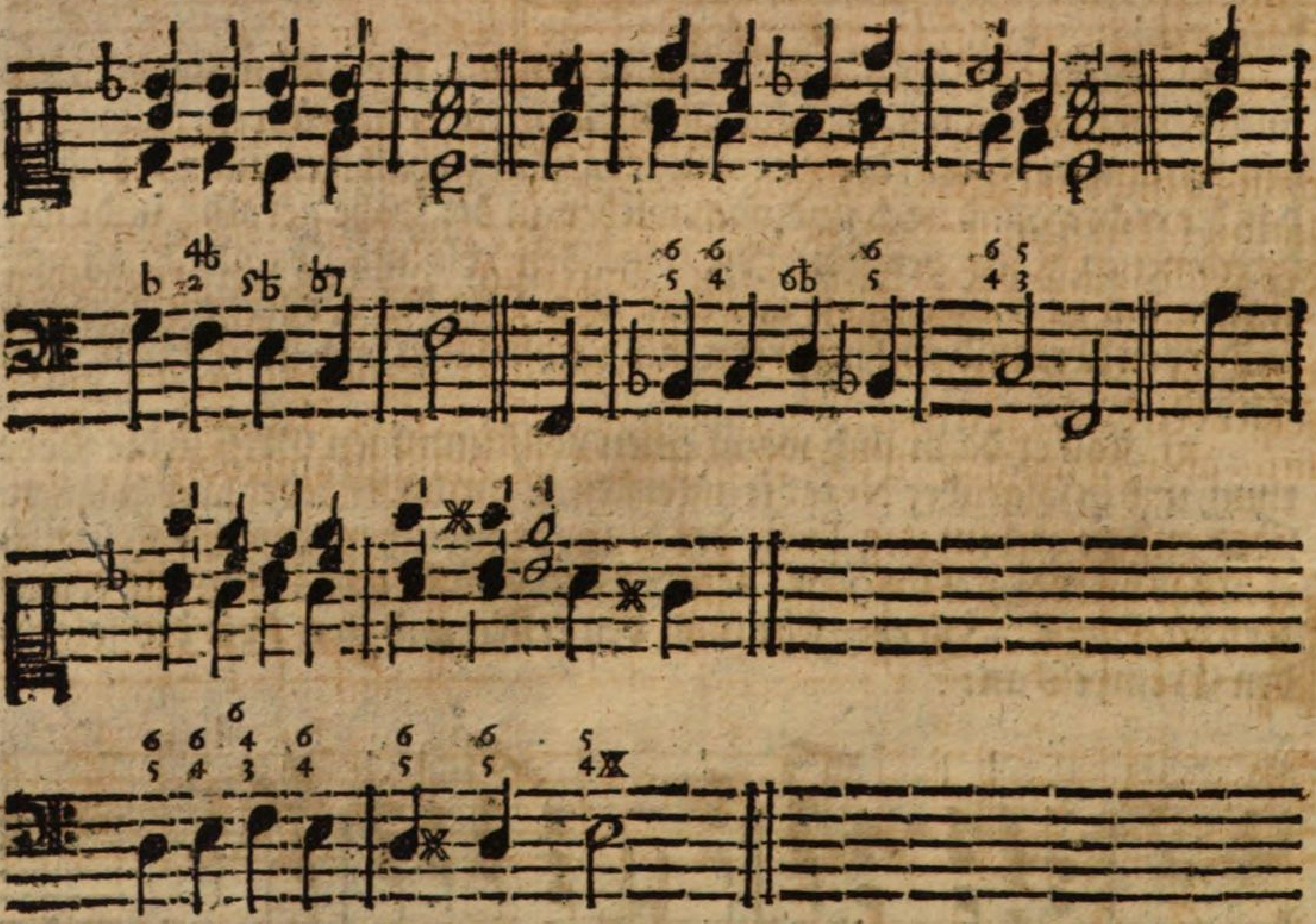
2) Kan er dann und wann einen vollſtimmigen Griff in die Höhe thun, und in folgender Note die unterſten Stimmen wieder fahren laſſen. Das andere 4tel im 5ten Tacte des §. 49. befindlichen Exempels, ingleichen das vierdte 4tel im 9ten Tacte des §. 50. befindlichen Exempels erläutern die Sache. Hierbey ſehe man den erſten und 3ten Tact des folgenden Exempels an:



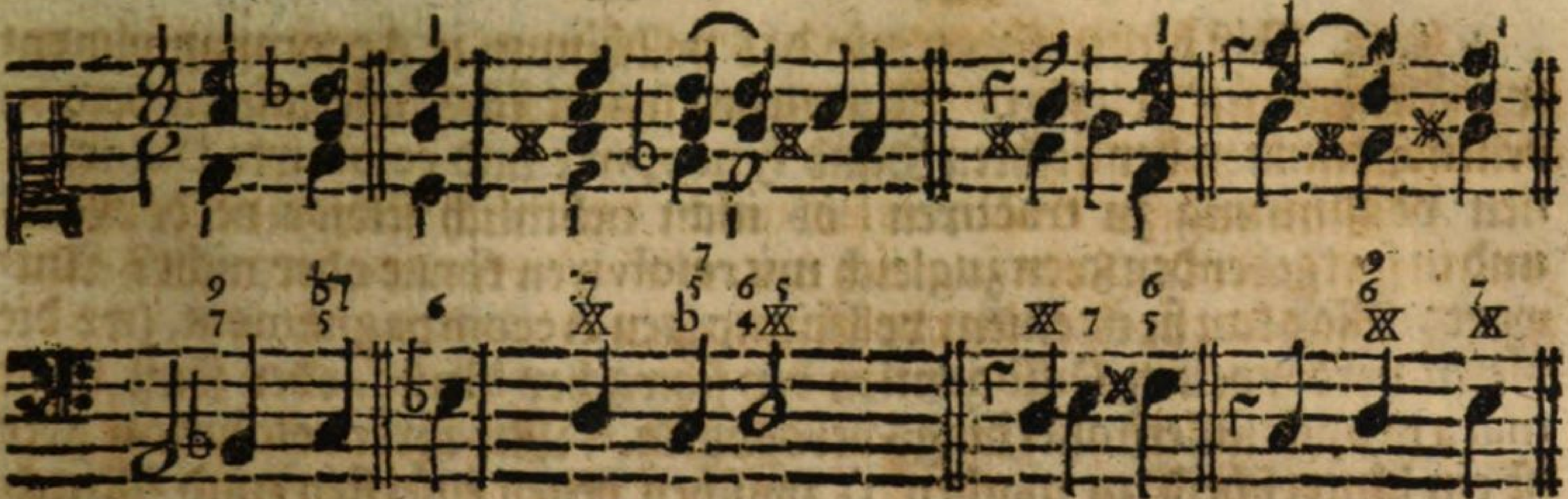
§. 52. Von

§. 52. Von denen bißhero tractirten Diſſonantien ſeynd nachfolgende leichte Anmerckungen mit zunehmen, welche keines beſondern Exercitii bedürffen. Nemlich

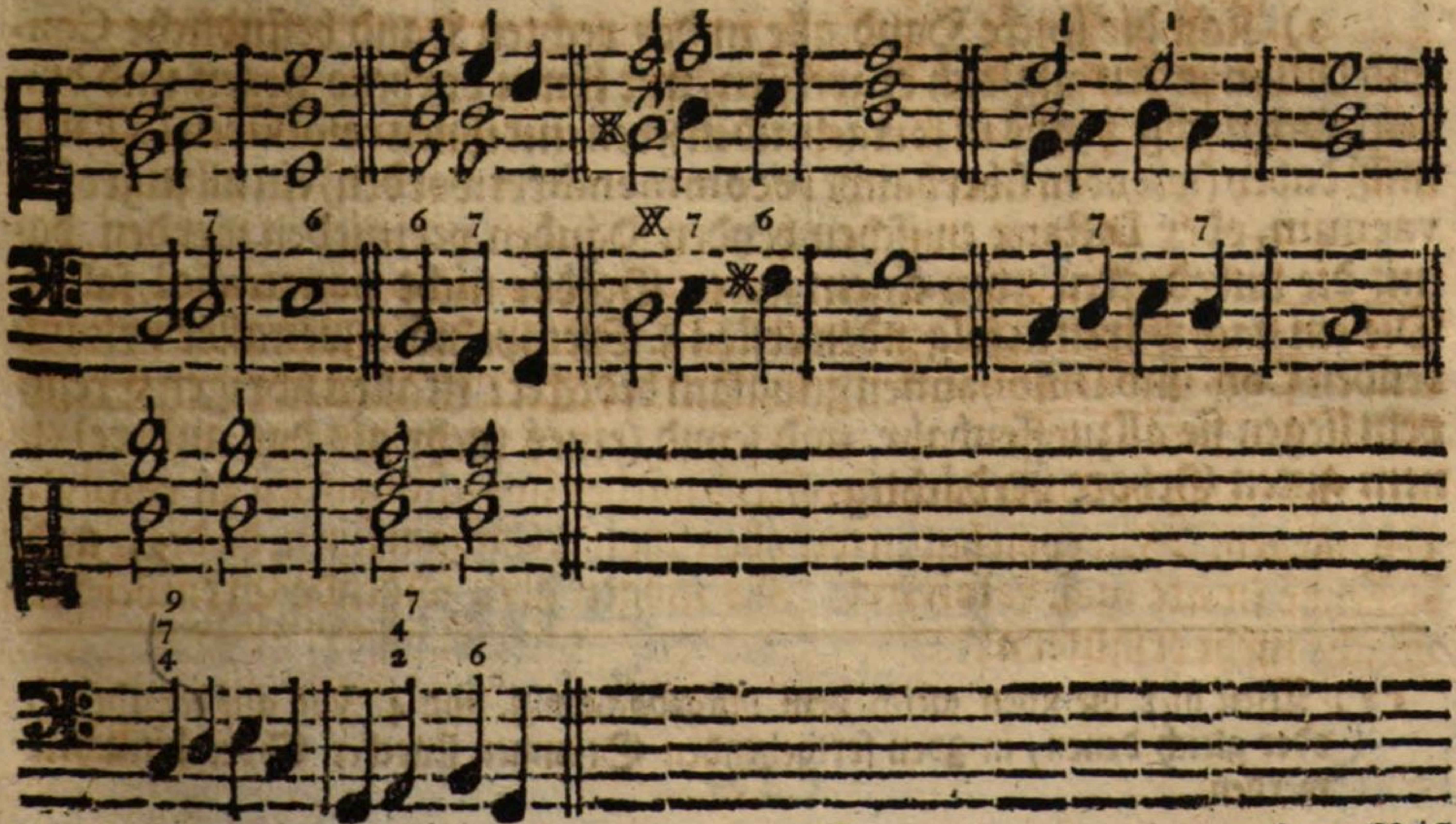
1) Daß beſagte Diſſonantien nicht allzeit in nechſtfolgender Note reſolviren, ſondern ihre reſolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note vor alle die vorhergehenden reſolviret. z. E.



2) Daß die Diſſonantien öffters wieder in Diſſonantien zu reſolviren pflegen. Hiervon haben wir oben ſchon 2. Caſus geſehen, da die 4 und 5♮ beyde in 4te maj. reſolviret. Es mögen aber folgende Exempel die Sache mehr erläutern;



3) Daß die über denen Noten bezeichnete und vorher gelegene Diſſonantien nicht allezeit wahrhaffte Syncopationes ſeynd, welche einer reſolution bedürffen, ſondern ſie entſtehen öffters aus dem bloſſen Tranſitu des Baſſes, und haben weiter nichts hinter ſich, als daß bey dergleichen 7men, und 9nen (zumahl in langſamen Noten) die 3e gern mit fortgehet; wo nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet iſt, wie unter folgenden die beyden letzten Exempel ausweiſen, welche Arthen des Tranſitus aber in langſamen Baſſ-Noten nicht allemahl zu approbiren;



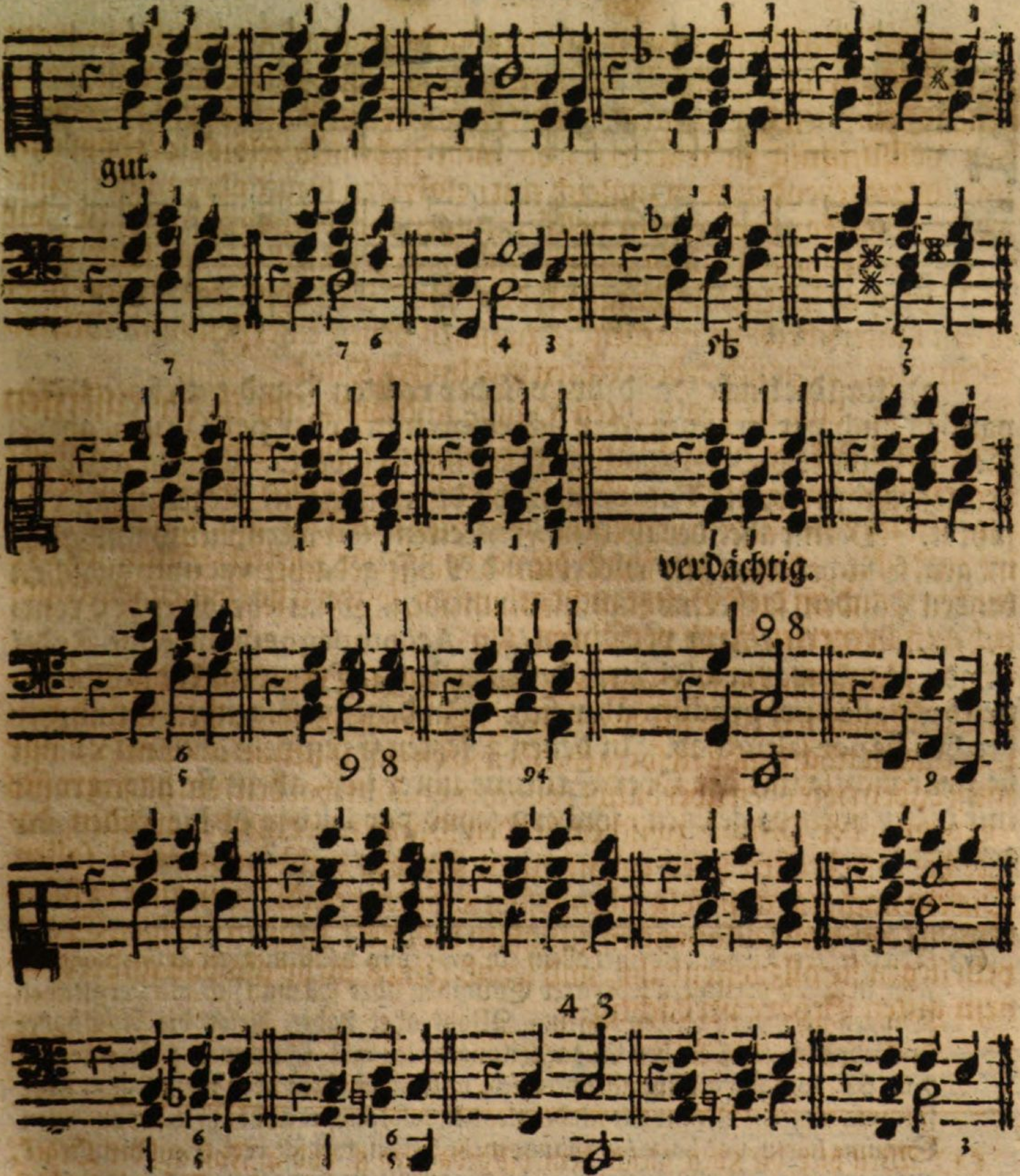
§. 53. Biß hieher haben wir das vollſtimmige Accompagnement mit Fleiß zurück gelaſſen. Nunmehro fraget ſichs, wie alle bißhero in denen Stimmen der rechten Hand ſyncopirte und reſolvirte Diſſonantien vollſtimmig zu tractiren, ob man nehmlich ſelbige verdoppeln, und in fortgehenden 8ven zugleich mit reſolviren könne oder nicht? Antwort: Man kan ſie in einem vollſtimmigen Accompagnement, (wo die vielen verdoppelten Diſſonantien bey ſchwacher Muſic, oder ſonſt nicht mal a propos fallen) allerdings verdoppeln. Mit ihrer reſolution aber iſt ein Unterſcheid zu machen 1) zwiſchen denen euſerſten- und Mittel-Stimmen. 2) zwiſchen der rechten und lincken Hand.

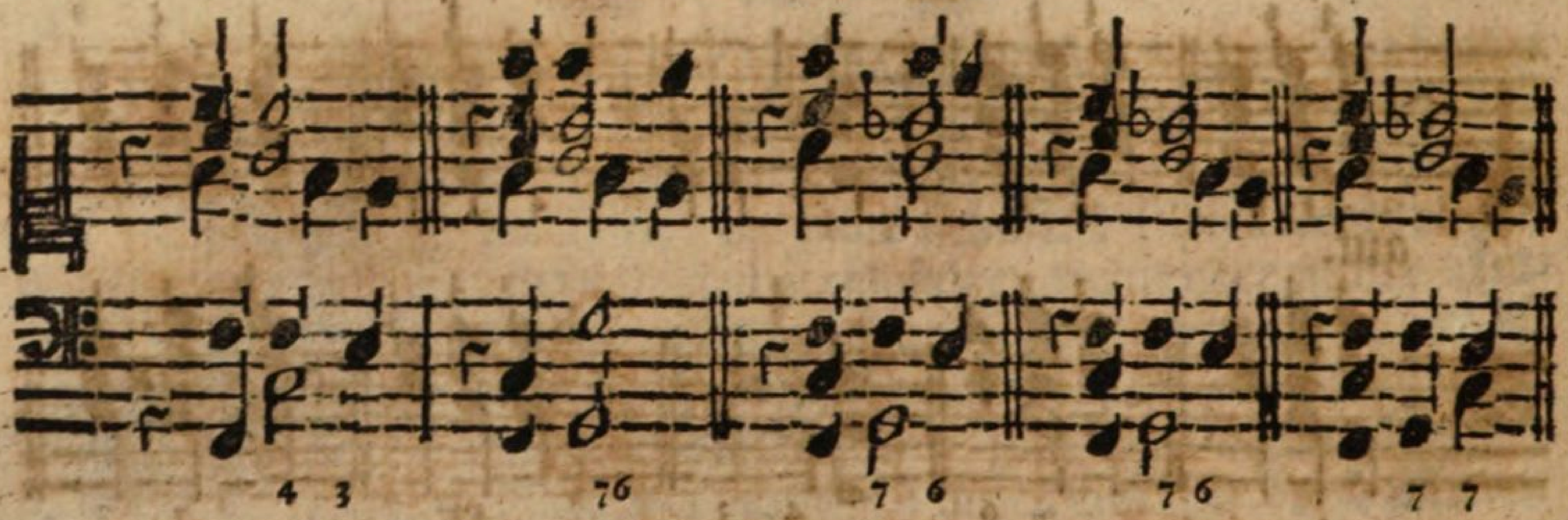
§. 54. Alle in der rechten Hand, und ſonderlich in der **euſerſten Stimme der rechten Hand** vorkommende Diſſonantien, müſſen jederzeit legaliter tractiret werden, das heiſſet, ſie müſſen binden und reſolviren, wie es die Regeln erfordern, weil hier das Ohr gar leicht die Fehler entdecket. Hingegen seynd die verdoppelnde Mittel-Stimmen der lincken Hand an dieſe Geſetze nicht gebunden, ſondern ſie können willkührlich auff dreyerley Arth verfahren, als:

1) Kan die lincke Hand alle in der rechten Hand befindliche Con- und Diſſonantien zugleich ergreiffen, mit ihnen vorhero liegen und binden, auch nachgehends in fortgehenden 8ven mit ihnen reſolviren (x): nur muß dabey (wie oben überhaupt recommendiret worden) ein allzugroſſes vacuum, oder Diſtanz zwiſchen beyden Händen vermieden werden, damit die unbedeckten 8ven einem guten Gehöre nicht penetrabel fallen. Dieſem nach wären in folgenden erſten 8. Exempeln die 8ven aller reſolvirenden Con- und Diſſonantien gnugſam bedecket: in allen übrigen Exempeln liegen ſie allzuoffenbahr, und ſeynd (eines mehr als das andere) einem guten Gehöre verdächtig.

2) Kan

(x) Weil hier die 8ven gleich dem offtgedachten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, oder gleich denen, in 8ven fortgehenden Stimmen ſtarcker Chöre betrachtet werden.

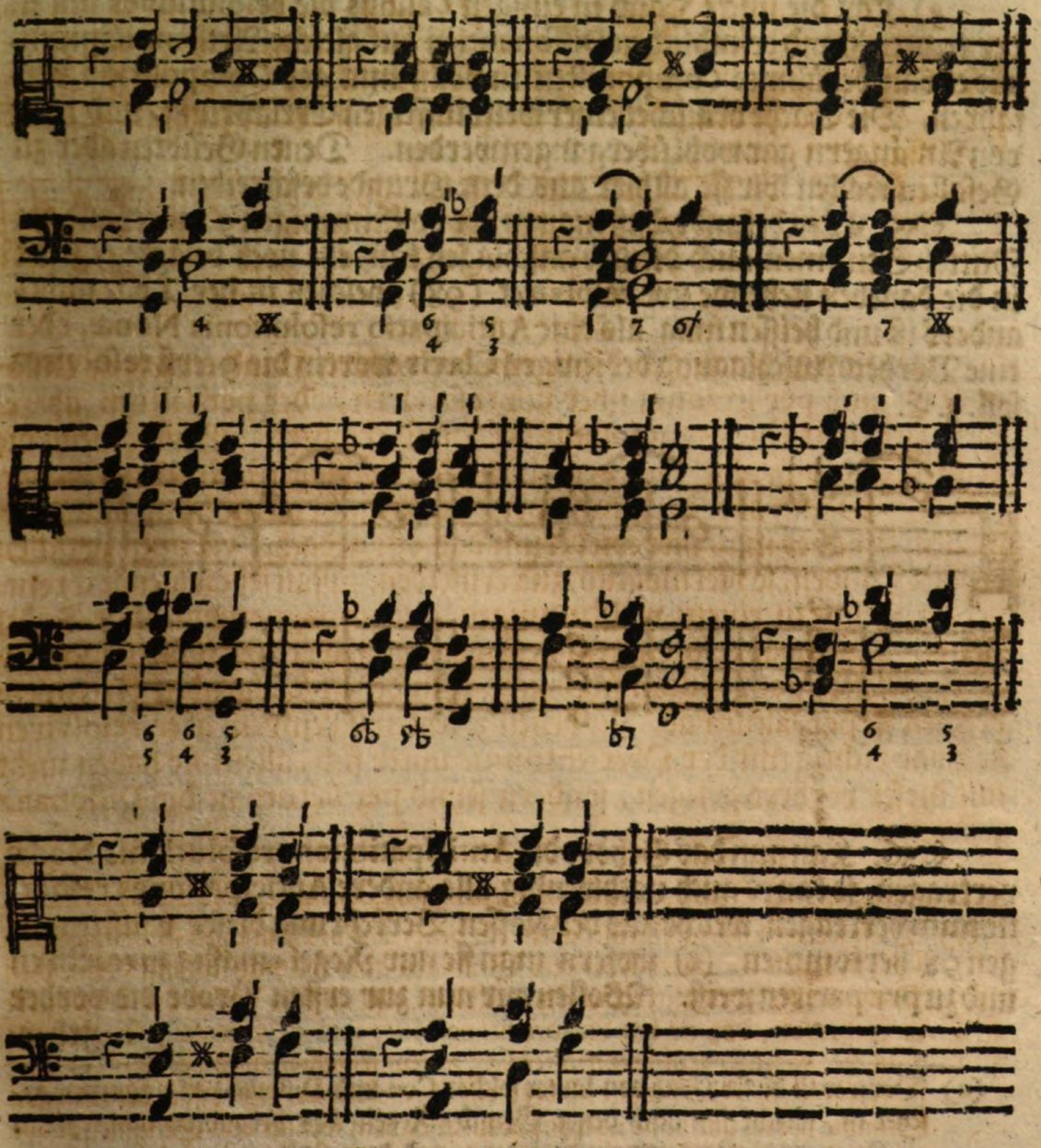

gut.
verdächtig.



2) Kan die lincke Hand ihre von der rechten Hand entlehnte Diſſonantien auch per gradum über ſich reſolviren, oder per ſaltum abbrechen (y), wo es die Commodität der Hand erfodert. Genug wenn die rechte Hand (allwo die Toni acuti mehr durchſchlagen) Regelmäßig verfähret. Damit aber dergleichen Freyheiten nicht allzuplump ausfallen mögen, ſo ſuchet man hier wiederum das offt gedachte vacuum zwiſchen beyden Händen, ſo viel möglich, zu vermeiden. Man ſehe folgende Exempel an, welche in einem vollſtimmigen Accompagnement ohne Tadel ſeynd. Und zwar reſolviren in denen erſten 4. Exempeln die Diſſonantien des Baſſes per gradum über ſich. In denen 3. folgenden Exempeln brechen ſie per ſaltum ab. In denen 3. letzten Exempeln aber reſolviren ſie zwar richtig mit der Ober-Stimme unter ſich, allein ſie haben nicht mit dieſer vorhero gelegen, ſondern ſeynd per ſaltum in die Diſſonanz gefallen:

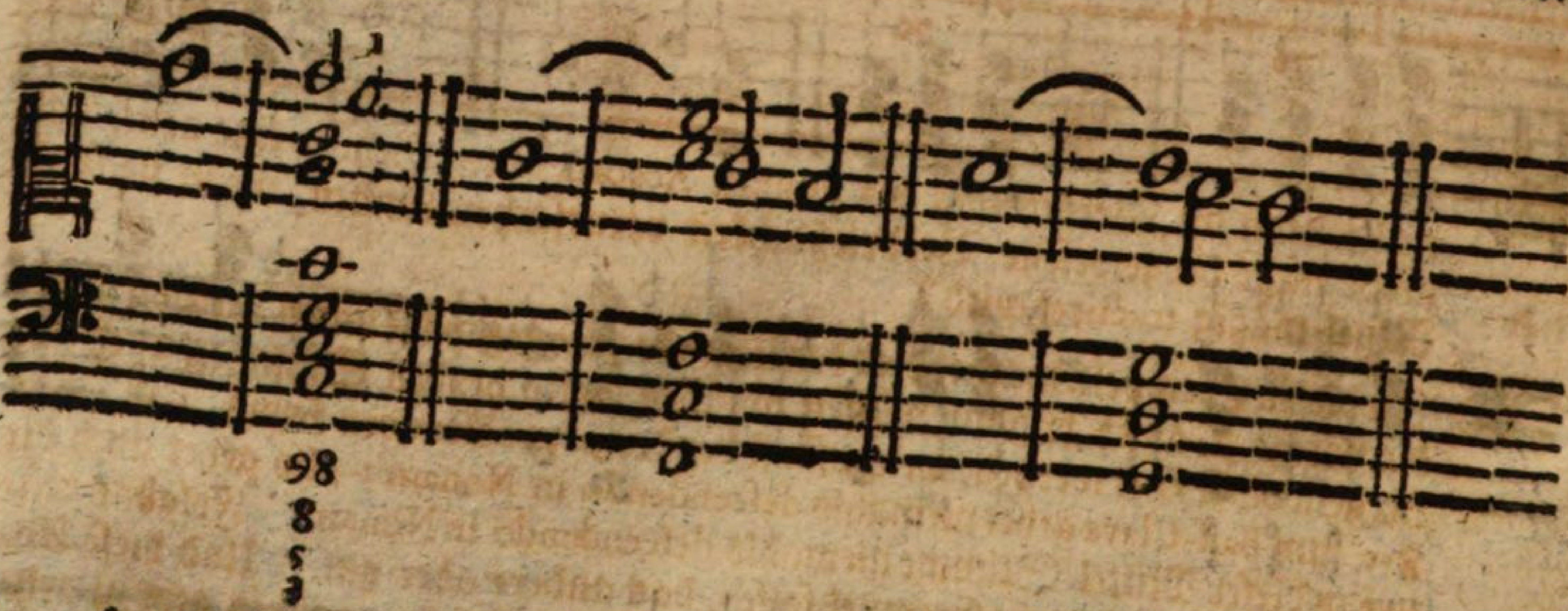
3) Kan

(y) Dieſe letztere Libertät ſcheinet allein ein proprium vollſtimmiger Inſtrumente zu ſeyn, in denen partituren ſeparirter Stimmeu aber ſoll man ſich mit dergleichen Dingen nicht gern blicken laſſen. Wohl aber haben dieſes die Ausländer in Gebrauch, daß ſie bey Ausarbeitung vieler real-Stimmen z. E. eine 4te, 7me &c. vocaliter gebührend unter ſich, inſtrumentaliter aber per gradum über ſich reſolviren. Nur wolte ich dergleichen reſolutiones nicht offt in der euſerſten Stimme hören, und halte überhaupt mehr davon, wenige real-Stimmen ſolide auszuarbeiten, als allzu viele real-Stimmen mit erzwungenen und irregulairen Gängen anzuhäuffen, unter dem Deckmantel, daß es die Natur nicht anders zulaſſe. Hæc obiter.



3) Kan die lincke Hand in einigen Caſibus die reſolutiones der in der rechten Hand befindlichen Diſſonantien auf gleiche Arth anticipiren, wie etwan berühmte Componiſten in vollſtimmiger Compoſition verfahren. Die Sache brauchet einer weitläufftigen Erklährung, und mag von Anfängern gar wohl übergangen werden. Denen Geübten aber zu Gefallen wollen wir ſie allhier aus dem Grunde beſchreiben.

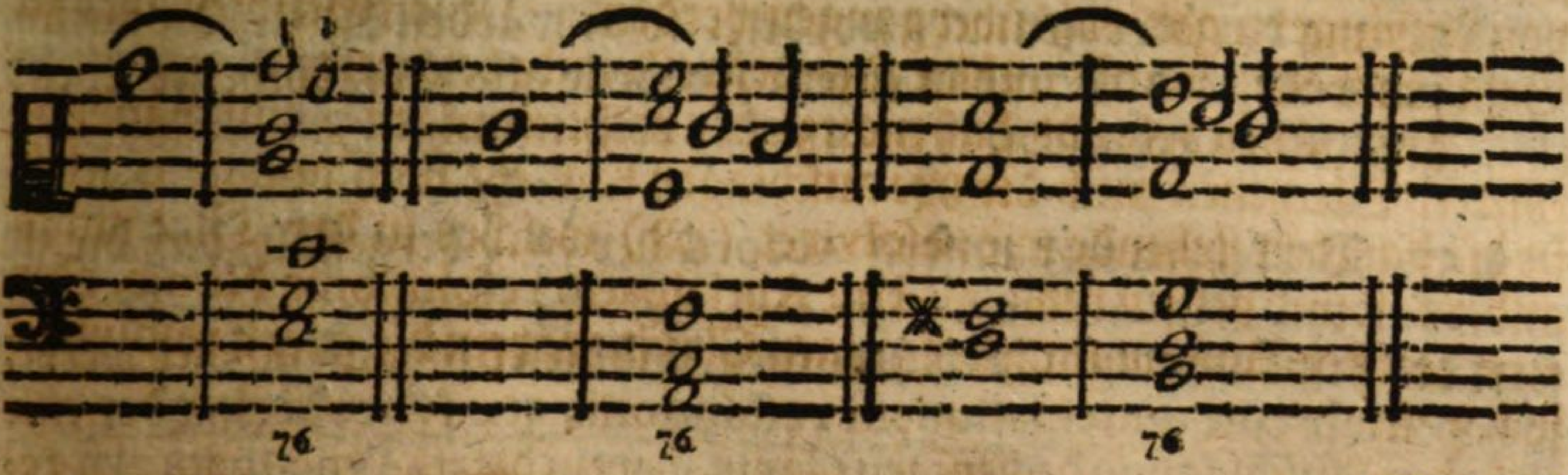
§. 55. Es iſt bekandt, daß man zu der vollſtimmigen 9. unter andern Mittel-Stimmen auch die 8ve anſchlagen kan, ehe noch beſagte 9. ſelbſt in die daneben ſtehende 8ve reſolviret (98) welches in der That nichts anders iſt und heiſſen mag, als eine Anticipatio reſolutionis Nonæ, oder eine Vorher-Anſchlagung desjenigen Clavis, worein die 9. erſt reſolviren ſoll. z. E.



§. 56. Kan nun das Gehöre die Anticipationem reſolutionis Nonæ vertragen, ſo kan es auch nothwendig alle andere Anticipationes reſolutionum vertragen, welche aus der bloſſen Verkehrung dieſer vollſtimmigen 98. herkommen, (z) wofern man ſie nur Regel-mäßig zu tractiren und zu præpariren weiß. Wollen wir nun zur erſten Probe die vorher gehen-

(z) Denn weil dieſer Satz von lauter ſolchen Con- und Diſſonantien zuſammen geſetzet iſt, welche ſich nach denen Grund-Regeln des bekandten Contrapunto all' Ottava, insgeſamt eintzeln verkehren, und dergeſtalt tractiren laſſen, daß ſie ſo wohl dem Ohre als der Kunſt Satisfaction geben: aus was vor Grunde wolte

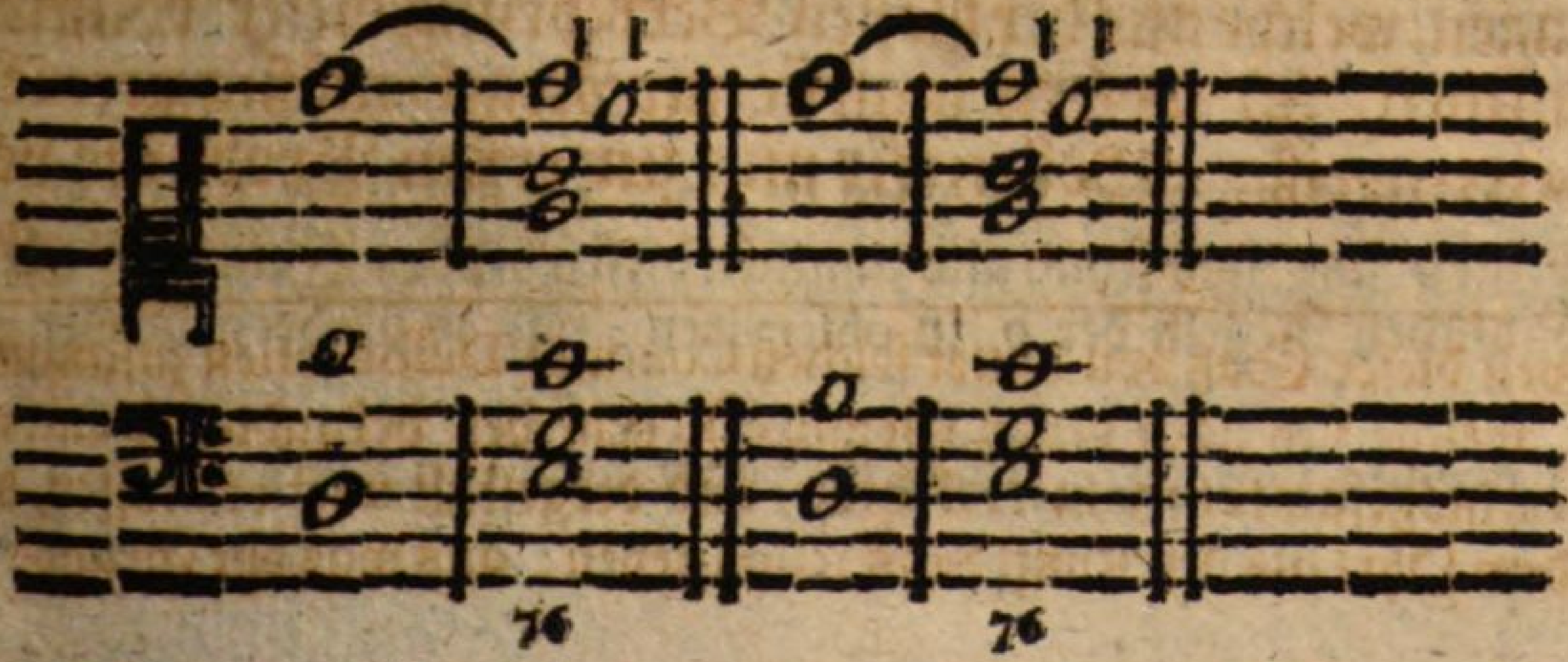
gehenden 3. Exempel dergeſtalt verkehren, daß die 3e in iedweden Accorde ſtatt des Baſſ-Clavis herunter, und dieſer hinauff geſetzet werde, ſo bekommen wir eine Anticipationem reſolutionis 7mæ, oder eine Vorher-Anſchlagung desjenigen Clavis, worein die 7me erſt reſolviren ſoll: (a)



NB. Es

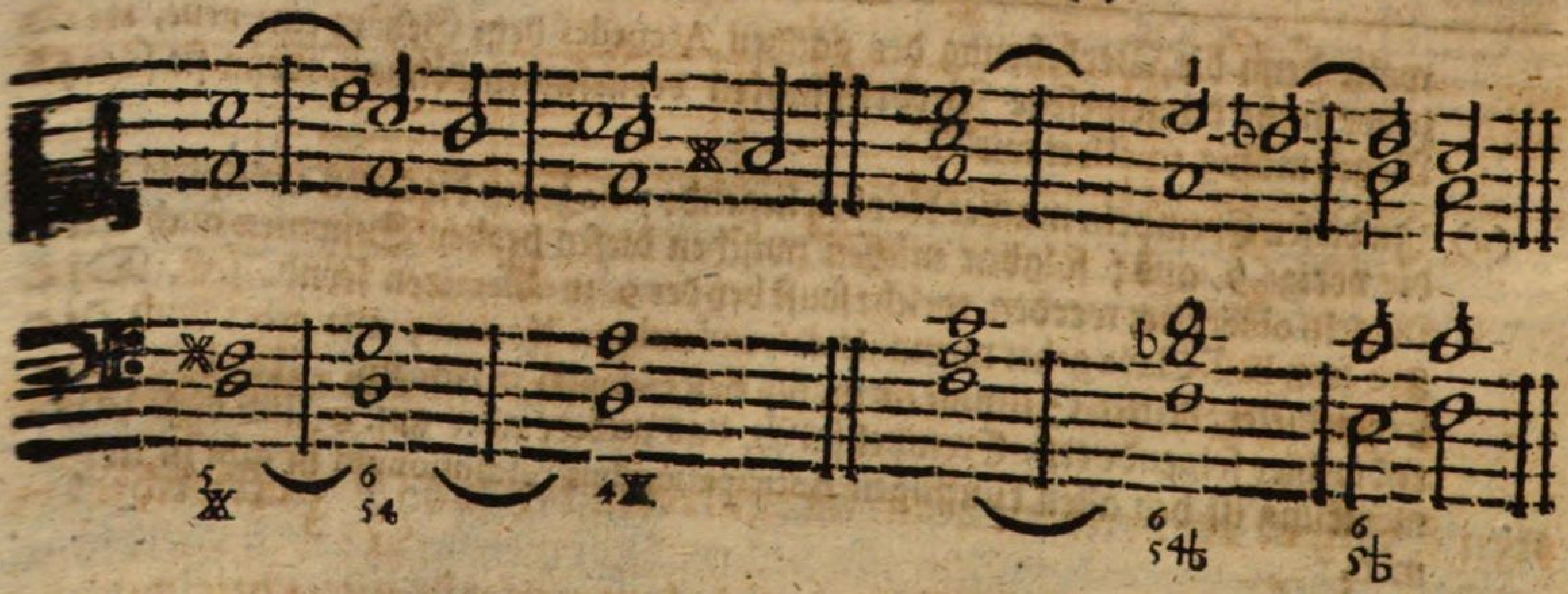
wolte denn die Verkehrung des gantzen Accordes dem Gehöre eine neue, und zuvor nicht da geweſene Verdrießlichkeit verurſachen können, wenn ſie ſonſt Regel-mäßig tractiret wird?

(a) In dieſen Exempeln machet die oben liegende 7me gegen die unten anticipirte 6te die vorige 9. aus; folgbar müſſen zwiſchen dieſen beyden Stimmen auch alle Regeln obſerviret werden, welche ſonſt bey der 9. zu obſerviren ſeynd. z. E. Die 8ve zum Baſſ-Clave gehet niemahls deſcendendo in Nonam; alſo gehet auch die 8ve zu dieſer Mittel-Stimme niemahls deſcendendo in Nonam. Folgbar wäre das hier folgende erſte Exempel falſch, das andere aber gut. Und dieſe Anmerckung iſt bey allen künfftigen Anticipationibus reſolutionum in acht zu nehmen.



NB. Es iſt aber leicht zu ermeſſen, daß dieſe Anticipatio reſolutionis 7mæ nur bey derjenigen 76. muß gebrauchet werden, welche natürlich keine 5te im Accord leidet, wie oben §. 39. verſchiedene ſolche Exempel gegeben, und in der beygefügten remarqve (q) die Erläuterung darüber gemacht worden: ſonſt würden die 5te, die anticipirte 6te, und die 7me in einem Accorde alle 3. verbothener Weiſe zuſammen kommen.

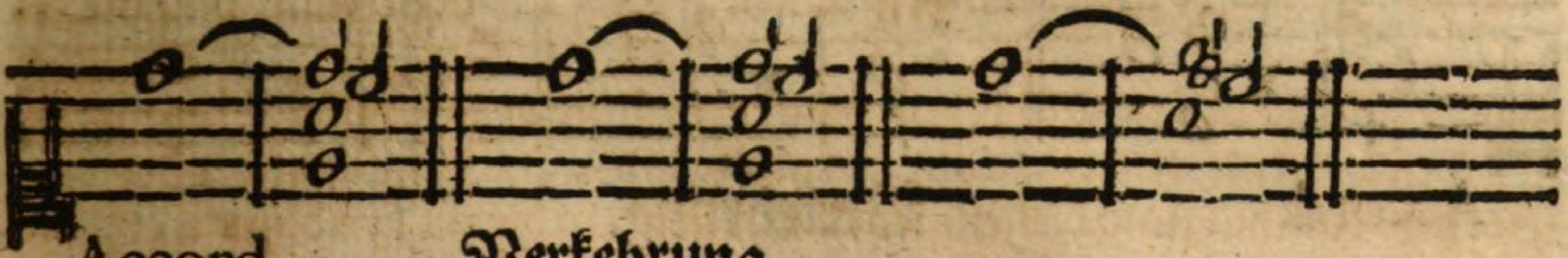
§. 57. Verkehren wir unſern Accord der $\left\{\begin{matrix}98\\8\\5\\3\end{matrix}\right\}$ dergeſtalt, daß die 5te ſtatt des Fundamental-Clavis herunter, und dieſer hinauff geſetzet werde, ſo haben wir eine Anticipationem reſolutionis 5tæ ſyncopatæ, oder eine Vorher-Anſchlagung desjenigen Clavis, worein die 5ta ſyncopata erſt reſolviren ſoll, wie folgende Exempel ausweiſen. (b)



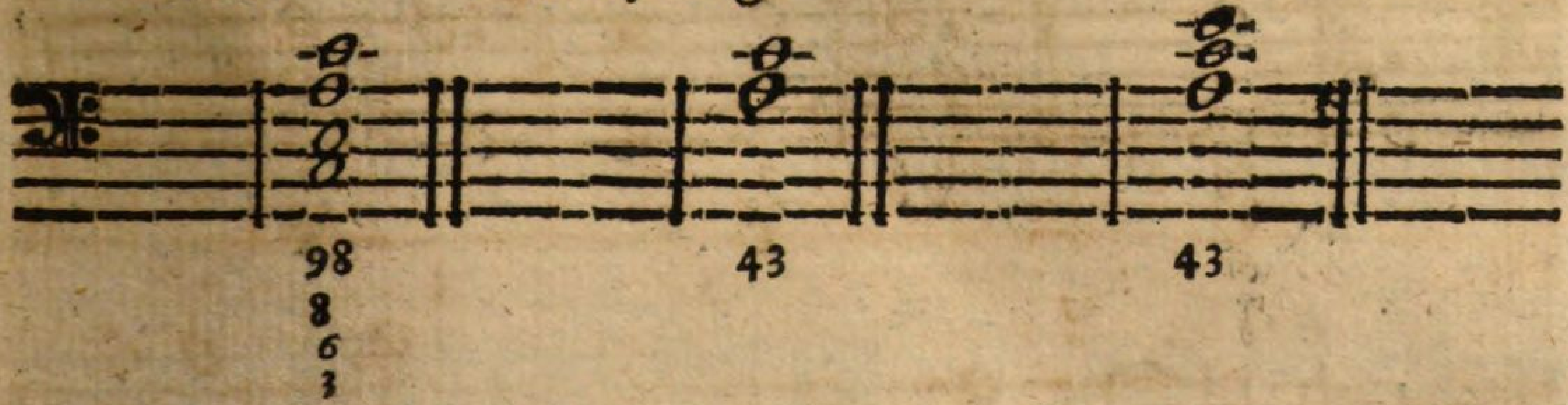
§. 58. Bey

(b) In dieſen Exempeln machet die oben liegende 5te gegen die unten anticipirte 4te die vorige 9. aus, und ſeynd alſo zwiſchen dieſen beyden Stimmen abermahl die gewöhnlichen Regeln der 9. zu obſerviren, wie in vorhergehender remarque (a) gedacht worden. Ubrigens könte man den Accord der $\left\{\begin{matrix}98\\8\\5\\3\end{matrix}\right\}$ auch

§. 58. Bey der vollſtimmigen 9. wird öffters ſtatt der 5te die 6te gebrauchet. $\left\{\begin{matrix}98\\8\\6\\3\end{matrix}\right\}$ Verkehren wir nun dieſen Accord dergeſtalt, daß die 6te ſtatt des Baſſ Clavis herunter, und dieſer hinauff geſetzet werde, ſo bekommen wir eine Anticipationem 4tæ ſyncopatæ, oder eine Vorher-Anſchlagung desjenigen Clavis, worein die 4ta ſyncopata erſt zu reſolviren hat: (*)



Accord. Verkehrung.



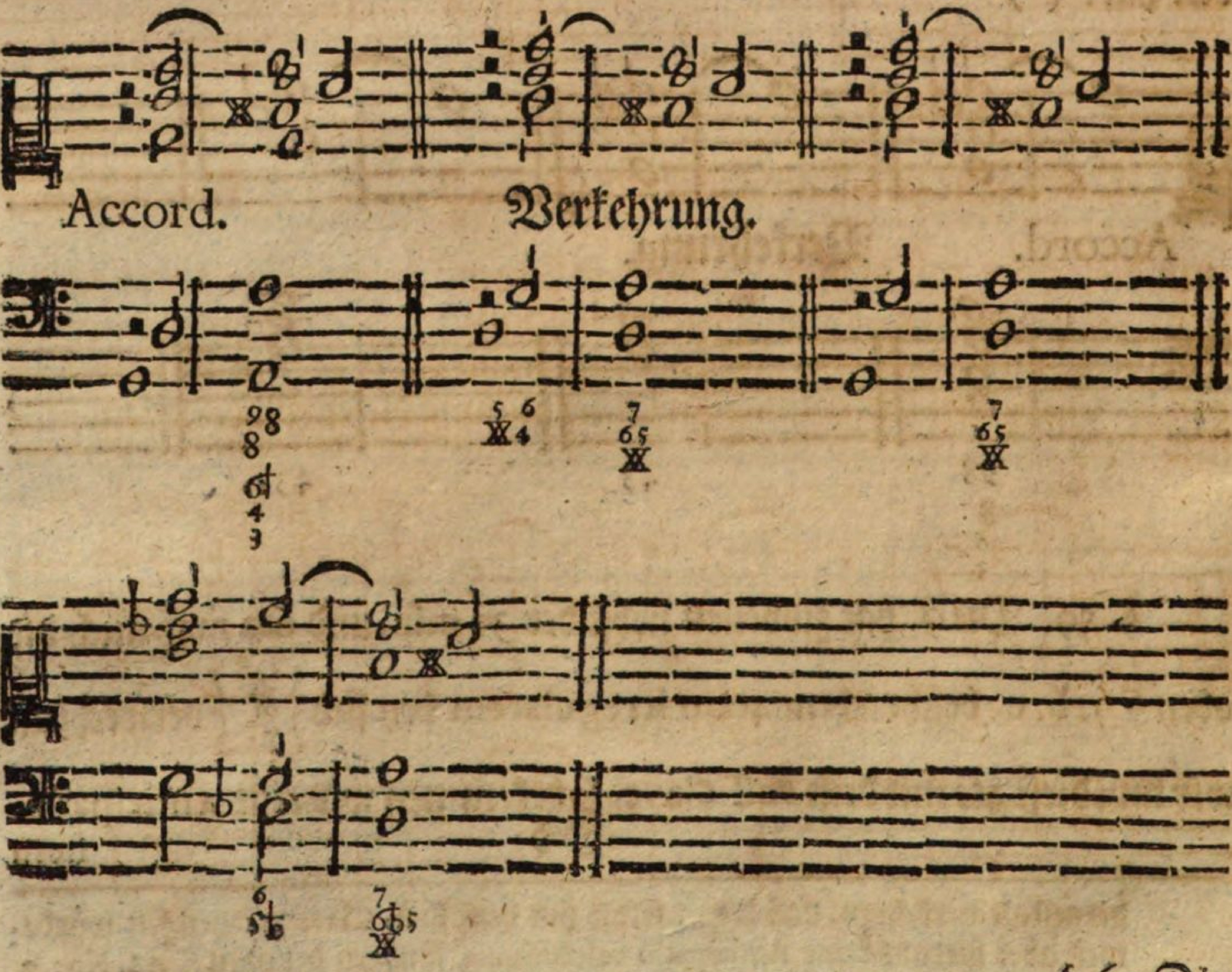
§. 59. Die 9. hat zuweilen nebſt der 3a min. und 6ta maj. auch die oben §. 7. h. c. beſchriebene 4tam irregularem bey ſich $\left\{\begin{matrix}98\\6\\4\\3\end{matrix}\right\}$ verwechſeln wir nun dieſe 4te mit dem Baſſ Clave, ſo bekommen wir eine Anticipatio-

Dd nem

dergeſtalt verkehren, daß die 9. ſelbſt mit dem Baſſ-Clave verwechſelt würde: weil aber hieraus keine Anticipatio reſolutionis, ſondern der oben §. 42. No: 2. angeführte Satz $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ entſtehet, ſo dienet es hier nicht zu unſerm propos.

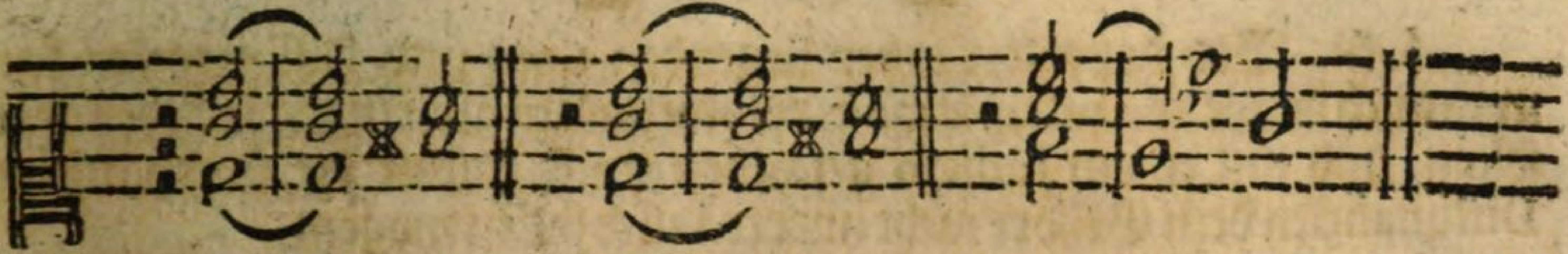
(*) In dieſen Caſu machet die oben liegende 4te gegen die unten anticipirte 3e die vorige 9. aus.

nem reſolutionis 6tæ ſyncopatæ, oder eine Vorher-Anſchlagung desjenigen Clavis, worein die von der 7me ſyncopirte 6te erſt reſolviren ſoll, wie unter folgenden, die erſten Exempel ausweiſen. Es kan aber auch die reſolution einer bloß vorherliegenden oder gebundenen 6te anticipiret werden, ob gleich die 6te ſelbſt, nicht von der 7me ſyncopiret worden, wie aus denen 3. letzten Exempeln erhellet: (**)

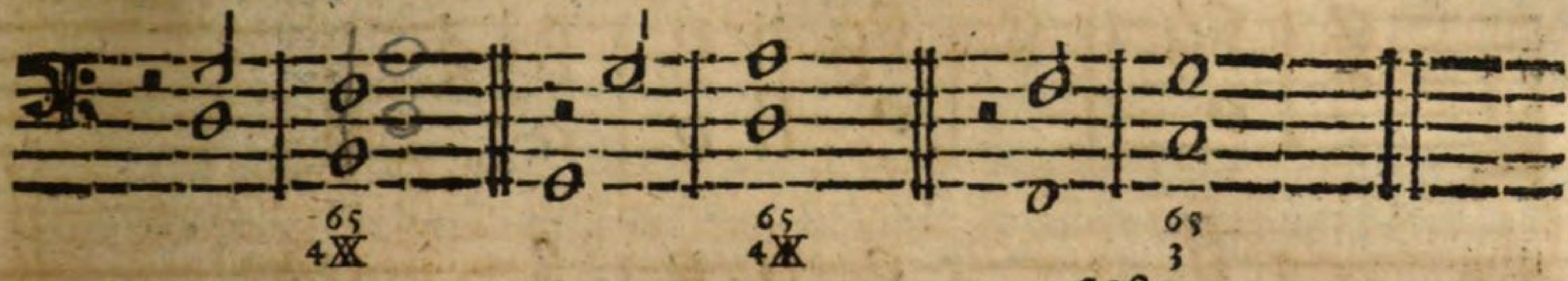


§. 60. Die

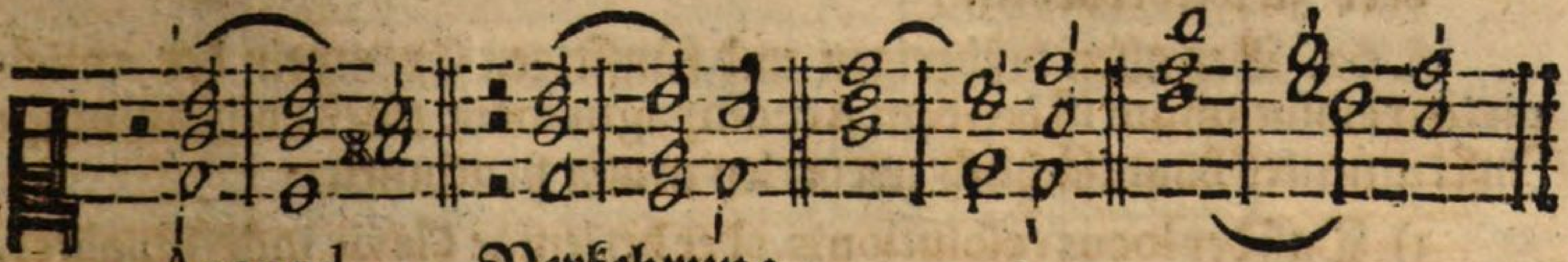
(**) In allen dieſen Exempeln machet die oben liegende 6te gegen die unten anticipirte 5te die vorige 9. aus.



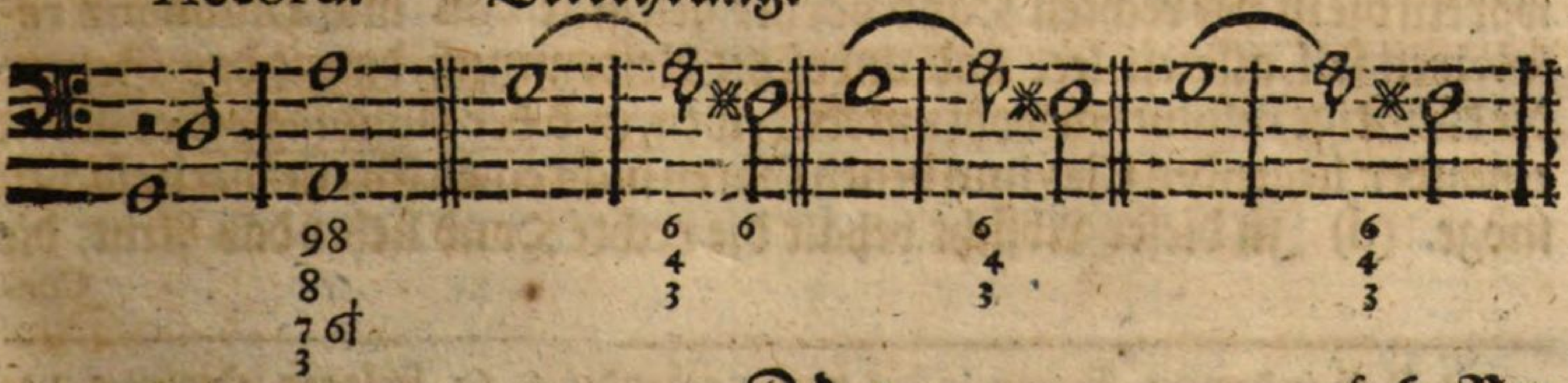
Anticipatio reſolutionis 6tæ ligatæ.



§. 60. Die 9. hat nicht ſelten die 7. bey ſich. { 98 / 8 / 76 / 3 } Verwechſeln wir nun dieſe 7me mit dem Baſſ Clave, ſo bekommen wir eine Anticipationem 3æ ſyncopatæ, welche zwar in vollſtimmiger Compoſition mehr Dienſte thun kan, als im Accompagnement; wir wollen ſie aber doch mit herſetzen, weil wir einmahl in Unterſuchung dieſer Materie begriffen ſind: (c)

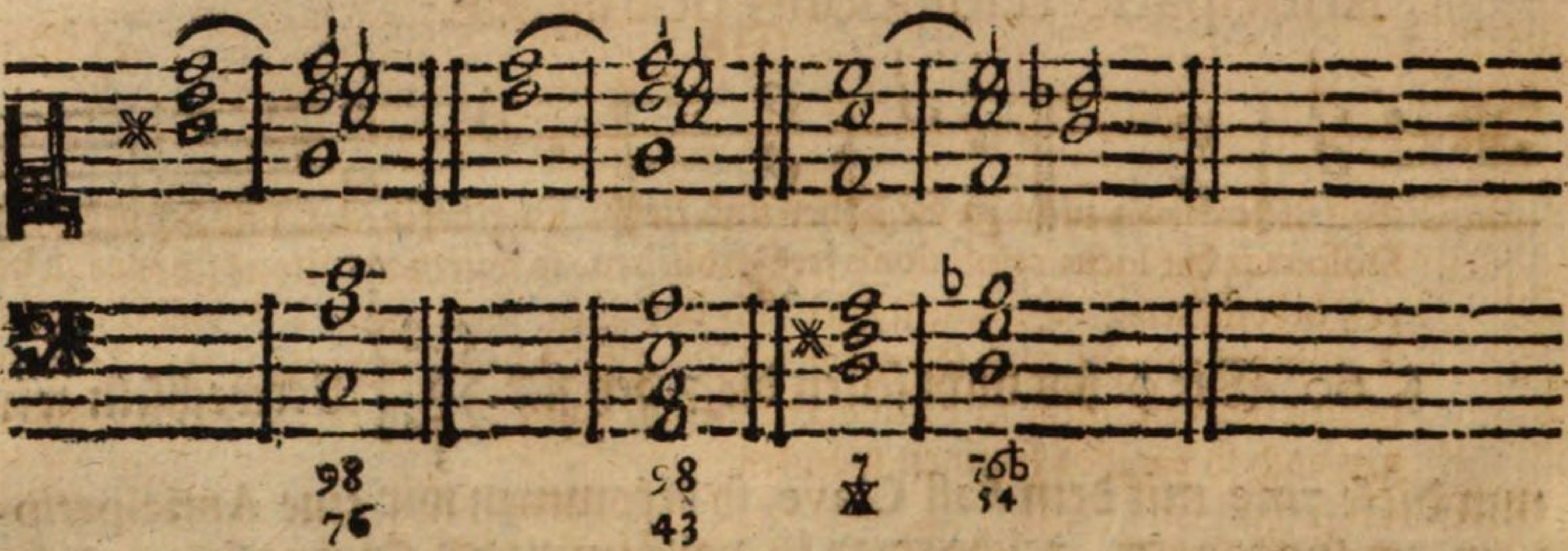


Accord. Verkehrung.



(c) Bey dieſer Verkehrung machet die oben vorher liegende 3e gegen die unten eintretende 2de die vorige 9. aus.

§. 61. Bey doppelt vorher liegenden Con- und Diſſonantien kan man auch doppelte Anticipationes reſolutionum anbringen, welches aber ſelten, und mit einem Judicio geſchehen muß, damit die überhäufften Diſſonantien dem Gehöre nicht unerträglich fallen mögen:



(NB. Bey dem erſten Exempel der doppelt anticipirten reſolution $\left\{\begin{smallmatrix}98\\76\end{smallmatrix}\right\}$ iſt das im vorhergehenden §. 56. angehengte Nota Bene anhero zu wiederhohlen.)

§. 62. Bey allen bißherigen und künfftigen Exempeln der anticipirten reſolutionum iſt bey dem Accompagnement eines vollſtimmigen Inſtrumentes hauptſächlich zweyerley in acht zu nehmen:

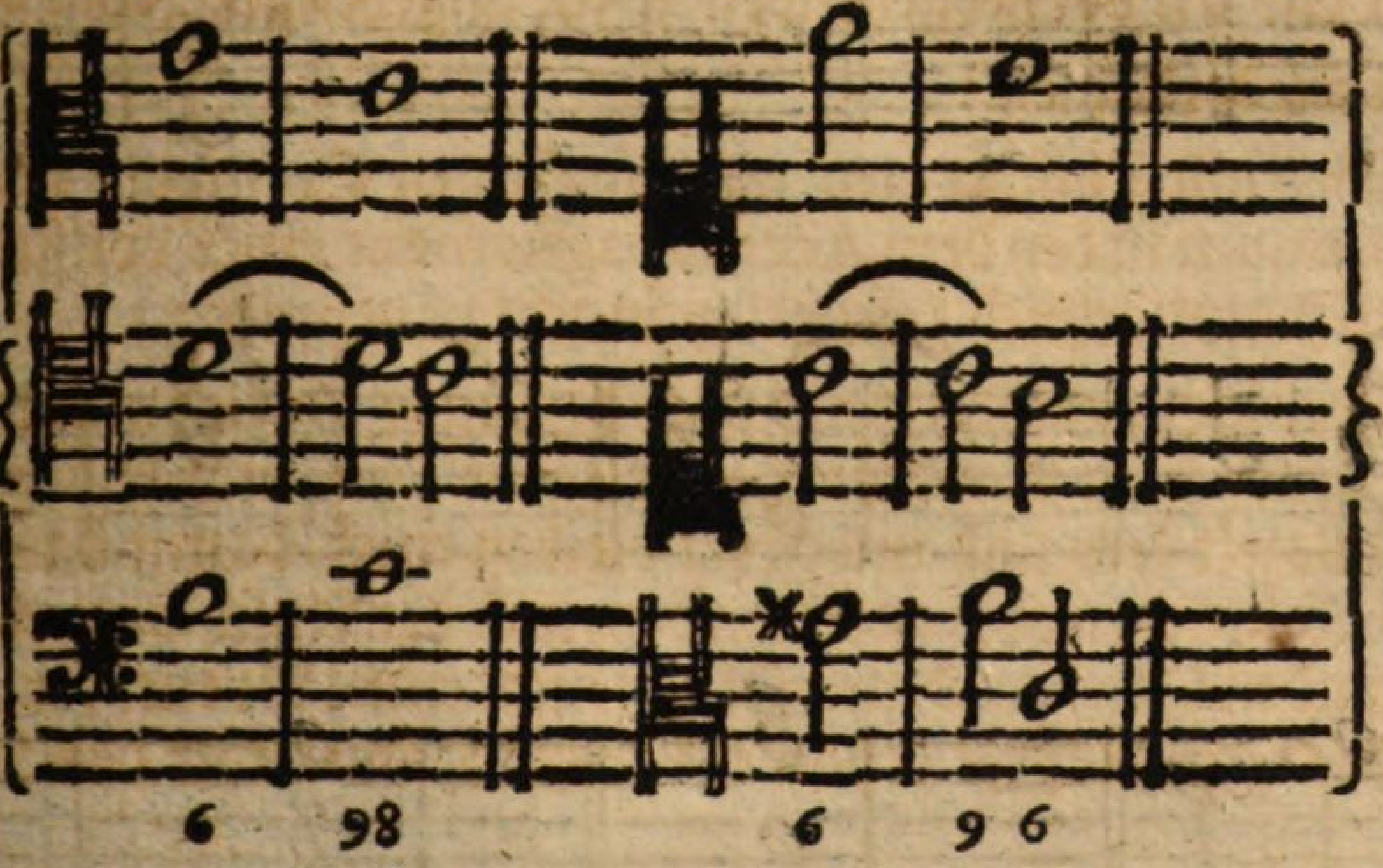
1) Daß der locus reſolutionis, oder derjenige Clavis individualiter, worein die in der rechten Hand vorher gelegene Con und Diſſonanz reſolviren ſoll, allezeit leer und unbeſetzet bleiben muß, damit das Gehöre die künfftige reſolution wohl unterſcheiden, und der Anſchlag vieler neben einander liegenden Clavium denen Ohren nicht einen Greuel verurſachen möge. (d) In dieſer Abſicht behält die rechte Hand lieber das Amt, die Con-

(d) Z. E. in denen 3. Exempeln des vorher gehenden §. 61. ſchlagen jederzeit 5. neben einander liegende Claves zugleich an, nehmlich in denen erſten beyden: a, h. c. d, e. und in dem andern Tacte des 3ten Exempels: g. a. b. c. d. Wären

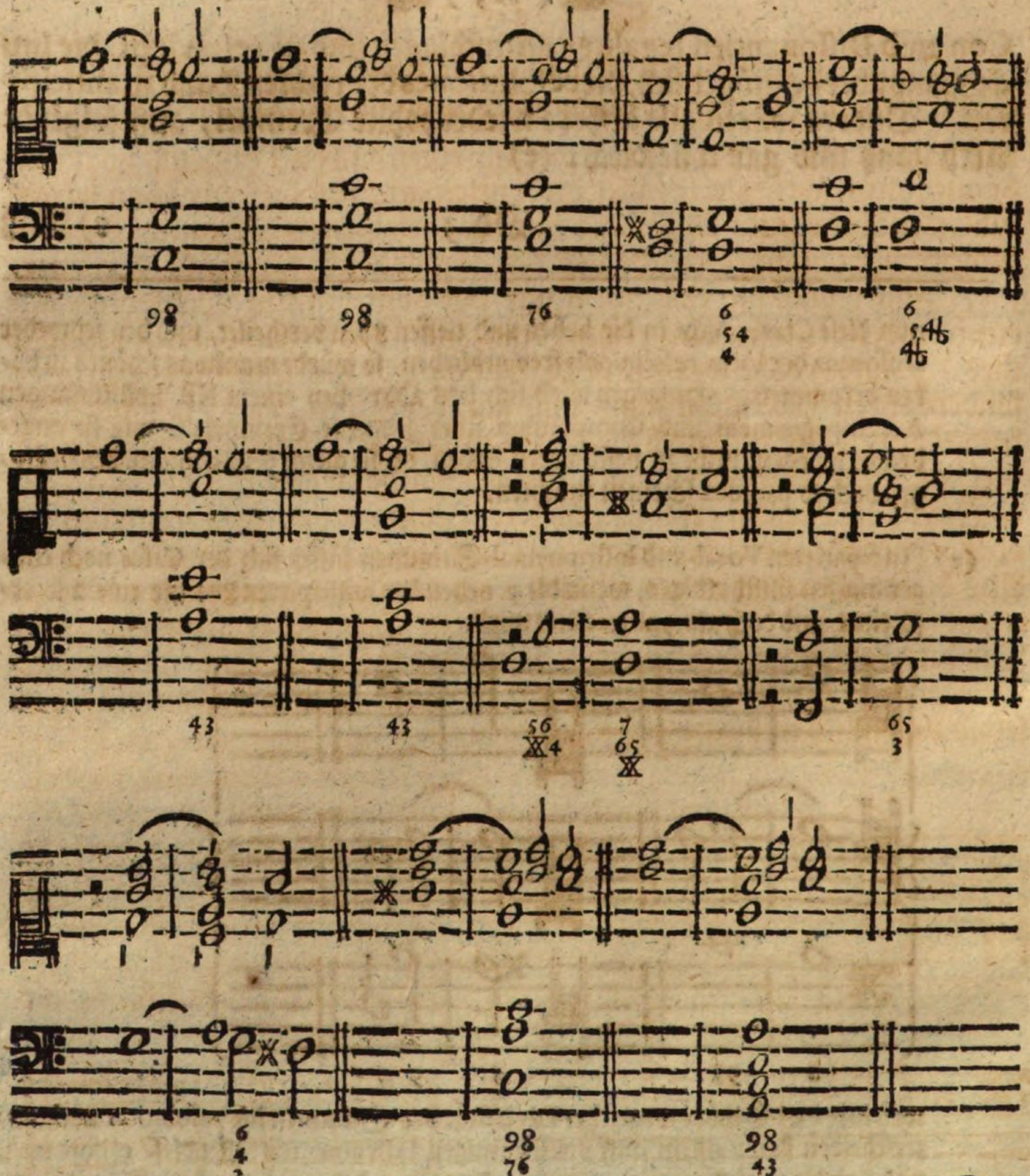
Con und Diſſonantien legaliter anzuſchlagen und zu reſolviren, die lincke Hand aber begnüget ſich, die reſolutiones der rechten Hand zu anticipiren. Dahero wären alle anhero wiederhohlte Exempel, auff folgende Arth gantz und gar unleidlich: (e)

nun dieſe Claves nicht in die hohen und tieffen 8ven vertheilet, und bey jedweder Diſſonanz der locus reſolutionis frey geblieben, ſo würde man ſwas ſchönes zu hören bekommen. Hingegen wird ſich das Ohr bey einem NB. vollſtimmigen Accompagnement und Compoſition über gedachte Exempel, ſo wie ſie angebracht worden, nicht zu beſchweren haben, ob ſie gleich primo intuitu denen Augen noch ſo paradox ſcheinen möchten.

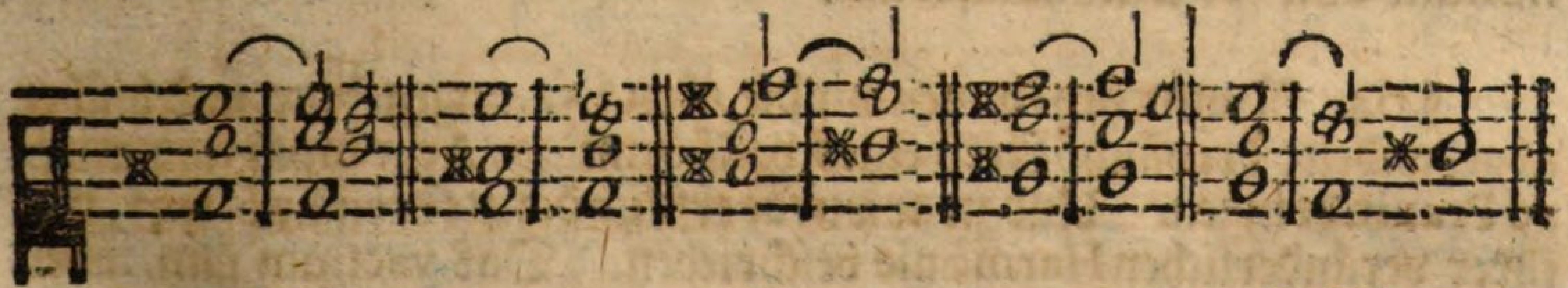
(e) In ſeparirten Vocal- und Inſtrumental-Stimmen läſſet ſich der Caſus noch einiger maſſen entſchuldigen, wenn die 9. neben der anticipirten 8ve als eine 2de erſcheinet, und doch als 9na tractiret wird,



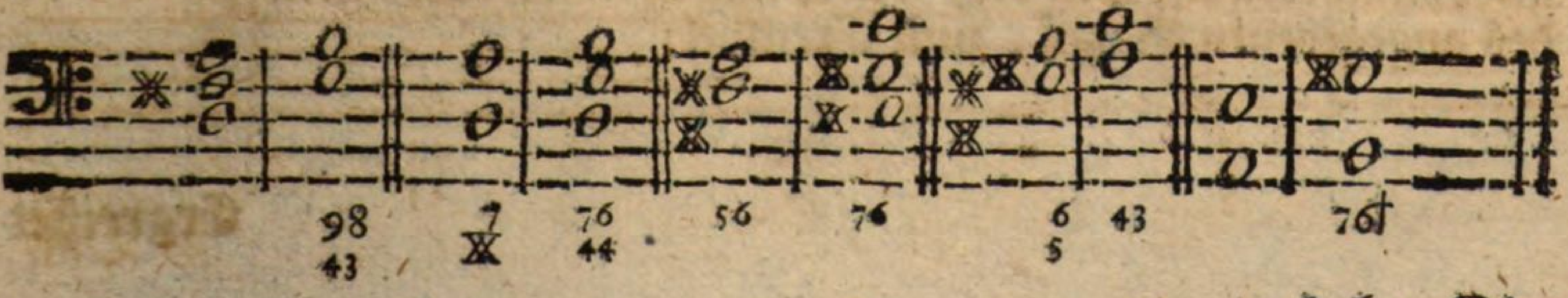
weil hier das Gehöre wegen der Diverſität der Stimmen die reſolution noch unterſcheiden kan: allein auff vollſtimmigen Inſtrumenten fället dieſe raiſon weg, und kan die reſolutio anticipata neben dem Clave der reſolvirenden Stimme niemahls ſtatt haben.



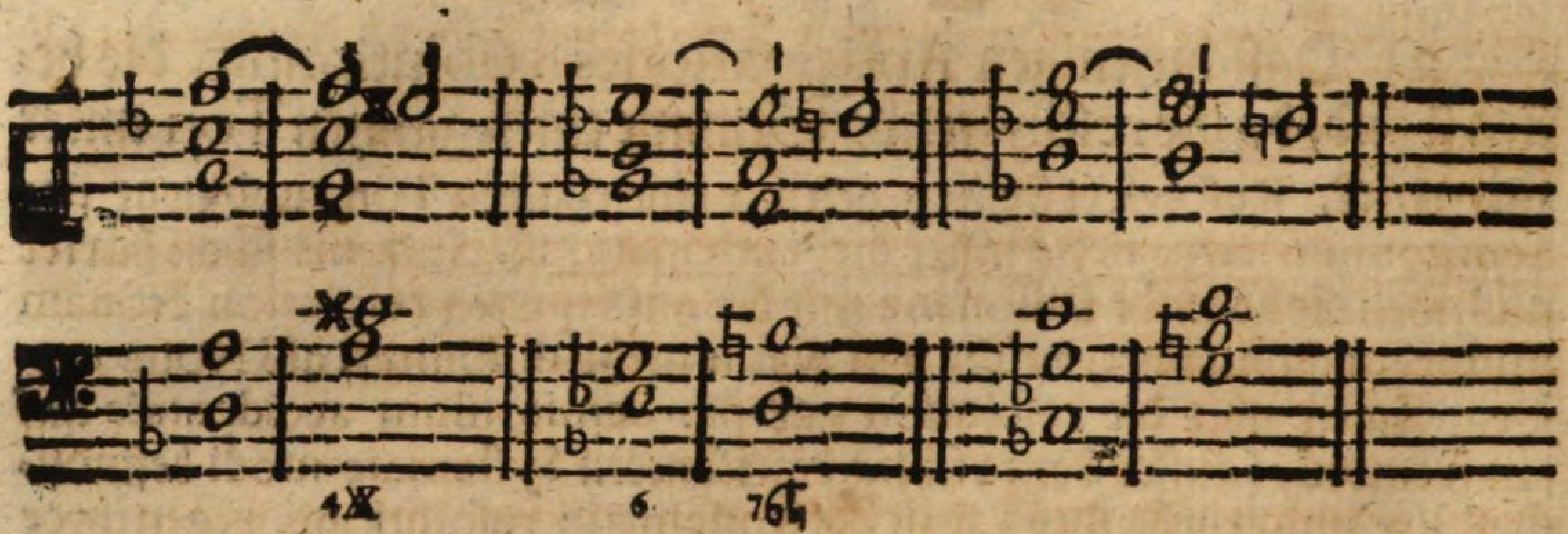
2) Daß diejenigen Anticipationes reſolutionum die beſten ſeynd, da die reſolvirende Stimme einen gantzen Ton unter ſich gehet. Reſolviret ſie hingegen nur einen halben Ton, und zwar per Semitonium naturale, ſo fället die Anticipatio reſolutionis ſchon härter aus, weil die liegende Diſſonanz mit der anticipirten reſolution Nonam minorem ausmachet, welche von Natur mehr diſſoniret, als Nona major. Fället aber die reſolution gar per Semitonium accidentale auf ein fremdes, (auſſer dem richtig bezeichneten Syſtemate modi befindliches,) ✕. und erhöhendes ♮. ſo iſt die Anticipatio reſolutionis wegen ihrer ſonderbahren Härtigkeit gantz und gar verbothen, ratio: Das Ohr leidet doppelt als 1) Durch die 9nam minor. accidentalem, welche noch viel härter ausfället, als die an ſich ſelbſt ſchon harte 9na minor naturalis. 2) Durch die darauff erfolgende harte Vermehrung eines frembden ✕ oder erhöhenden ♮ welche, wie oben gedacht, ſehr behutſam zu vermeiden iſt. Aus dieſen Urſachen nun ſeynd alle, oben von denen anticipirten reſolutionibus §. 55. biß §. 60. incluſivè, gegebene Exempel vollkommen gut: Die hier folgenden 5. erſten aber ſeynd paſſabel, und können bey guter Gelegenheit cum Judicio gebrauchet werden: Die 4. letztern hingegen ſeynd unleidlich und gäntzlich verbothen:



falſch.



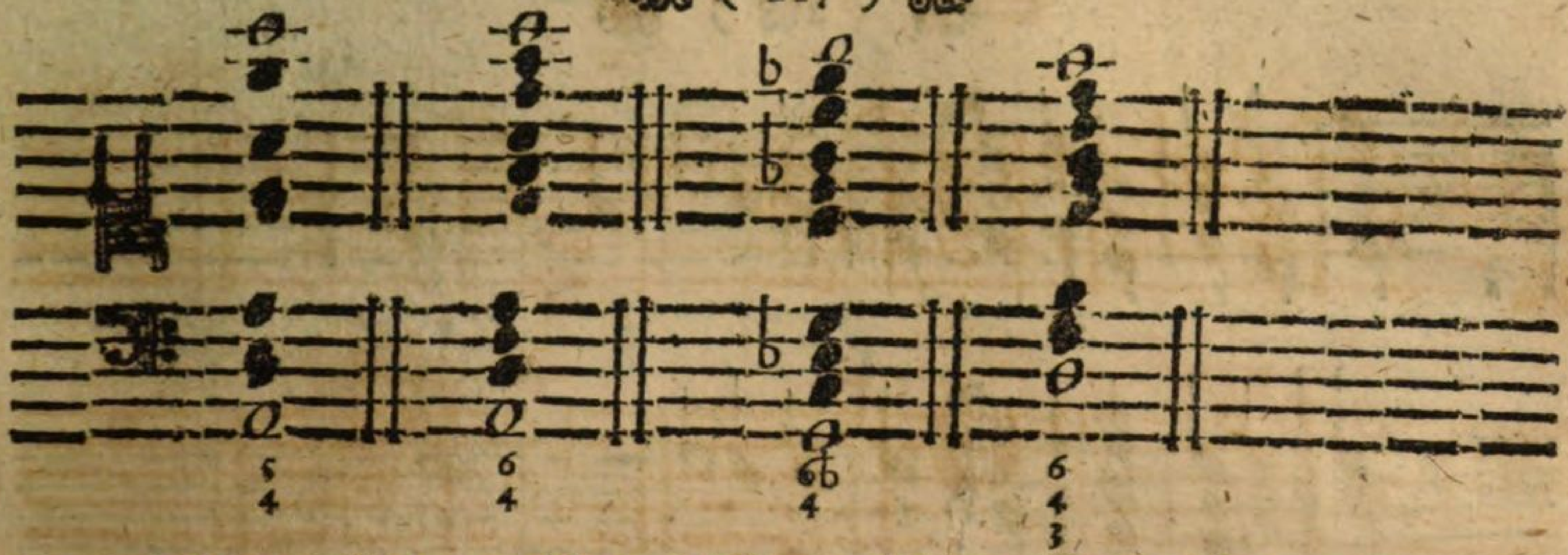
§. 60. Die



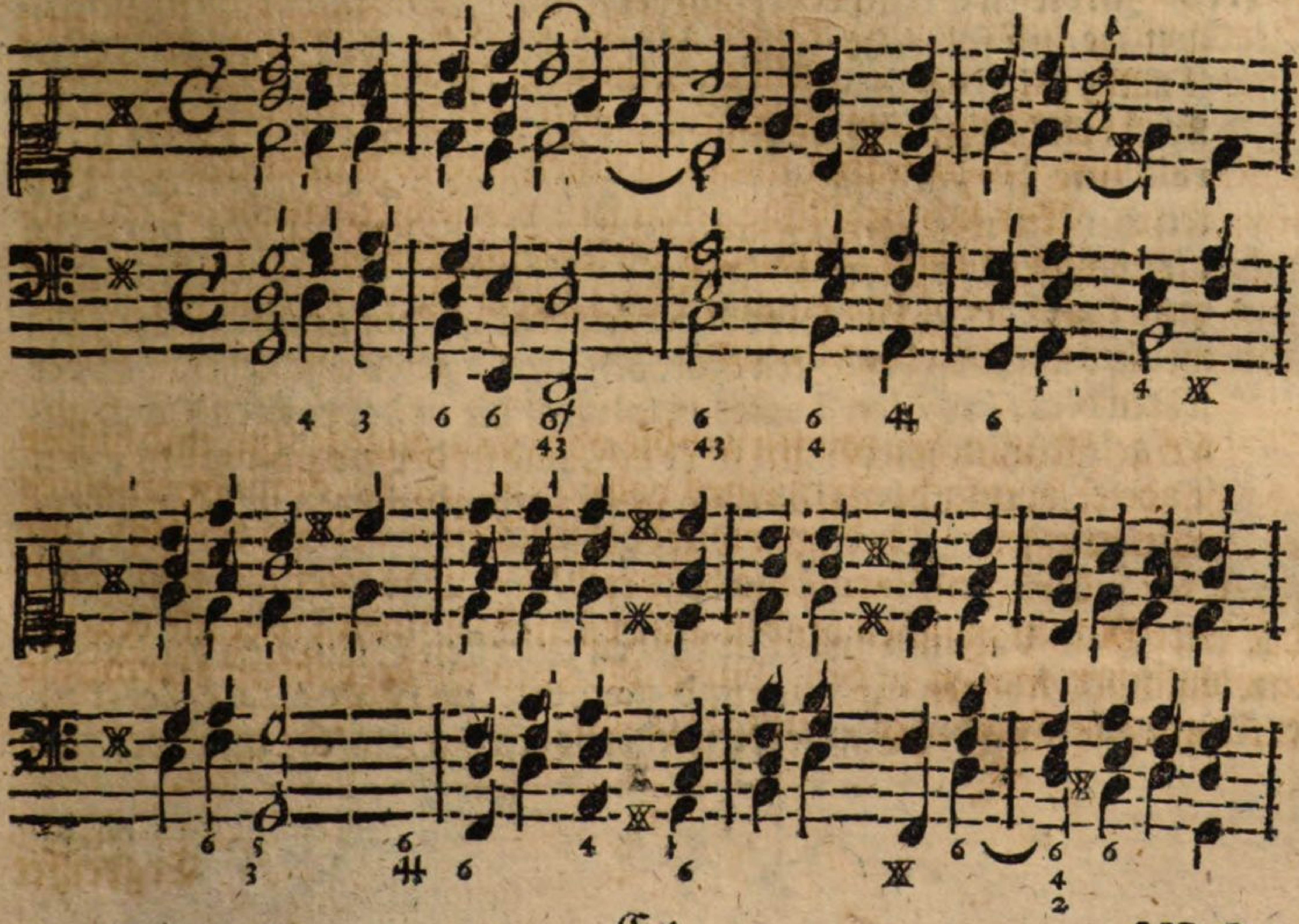
§. 63. Dieſes wäre es, was man meines Wiſſens von denenjenigen Anticipationibus reſolutionum ſagen kan, welche ihren Urſrung aus der Verkehrung einer vollſtimmigen 98. herführen. Man kan zwar mit Verkehrung der eintzeln ſtehenden 9. (welche erſt über der folgenden Baſſ-Note reſolviret,) eben alſo verfahren: weil aber dieſe Verkehrung mehr obſtacula und obſcuritäten findet, ſo laſſen wir es bey dem Bißherigen bewenden. Wer ſich die Mühe geben will, von ſelbſt ein mehrers nachzuſuchen, der kan es thun. Meines Erachtens aber bleibet die reſolutio quæ anticipata wohl das eintzige Fundament aller anticipirten reſolutionum Con- & Diſſonantiarum.

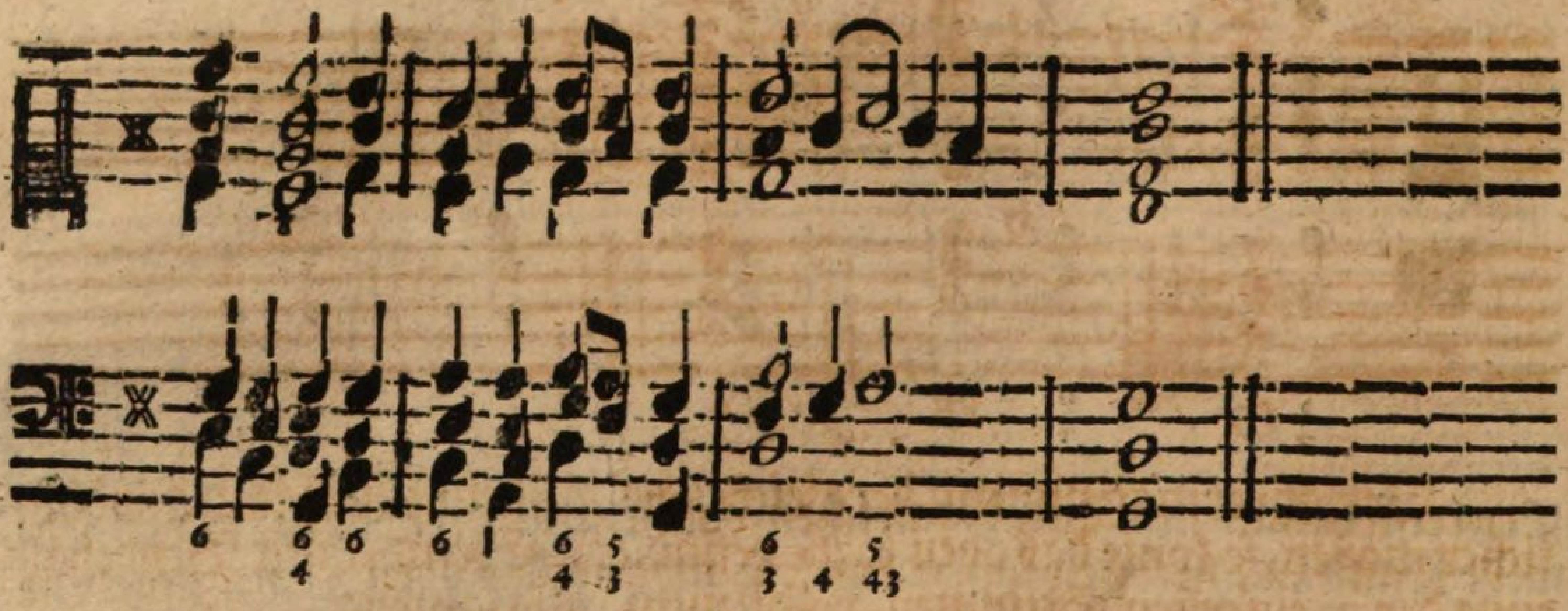
§. 64. Nunmehro können wir die, oben §. 54. angegebene, und bißher abgehandelte dreyfache Arth eines vollſtimmigen Accompagnementes ad Praxin bringen. Und zwar wurde erſtlich die 4te oben §. 26 ſeqv. mit ihrer veränderlichen Harmonie beſchrieben. Das vacuum nun, oder der leere Raum zwiſchen beyden äuſſerſten Stimmen dieſer 4te beſtehet gewöhnlicher maſſen in der, durch alle 8ven wiederhohlten Harmonie des angegebenen Satzes, zum Exempel:

Ergreiffet



Ergreiffet man nun aus dergleichen vollſtimmigen Sätzen, ſo viel iedwede Hand am nechſten faſſen kan, ſo möchte das oben §. 29. gegebene Exempel, (von welchen wir gewöhnlich die 2. äuſſerſten Stimmen behalten,) vollſtimmig alſo ausfallen:

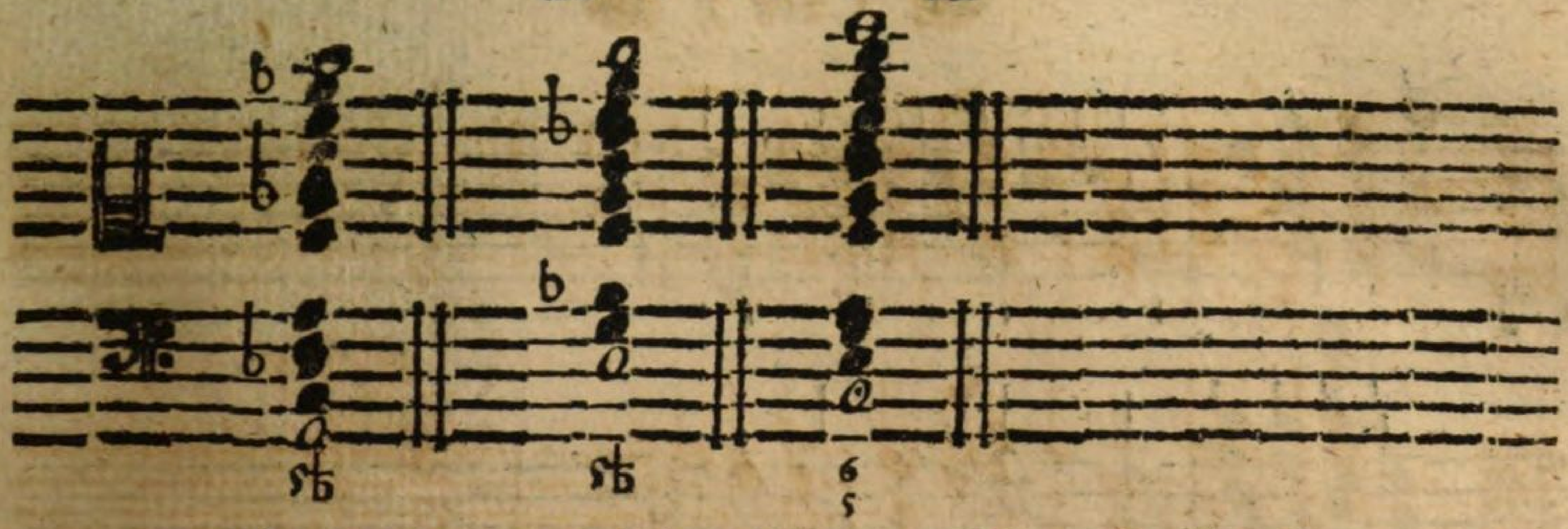




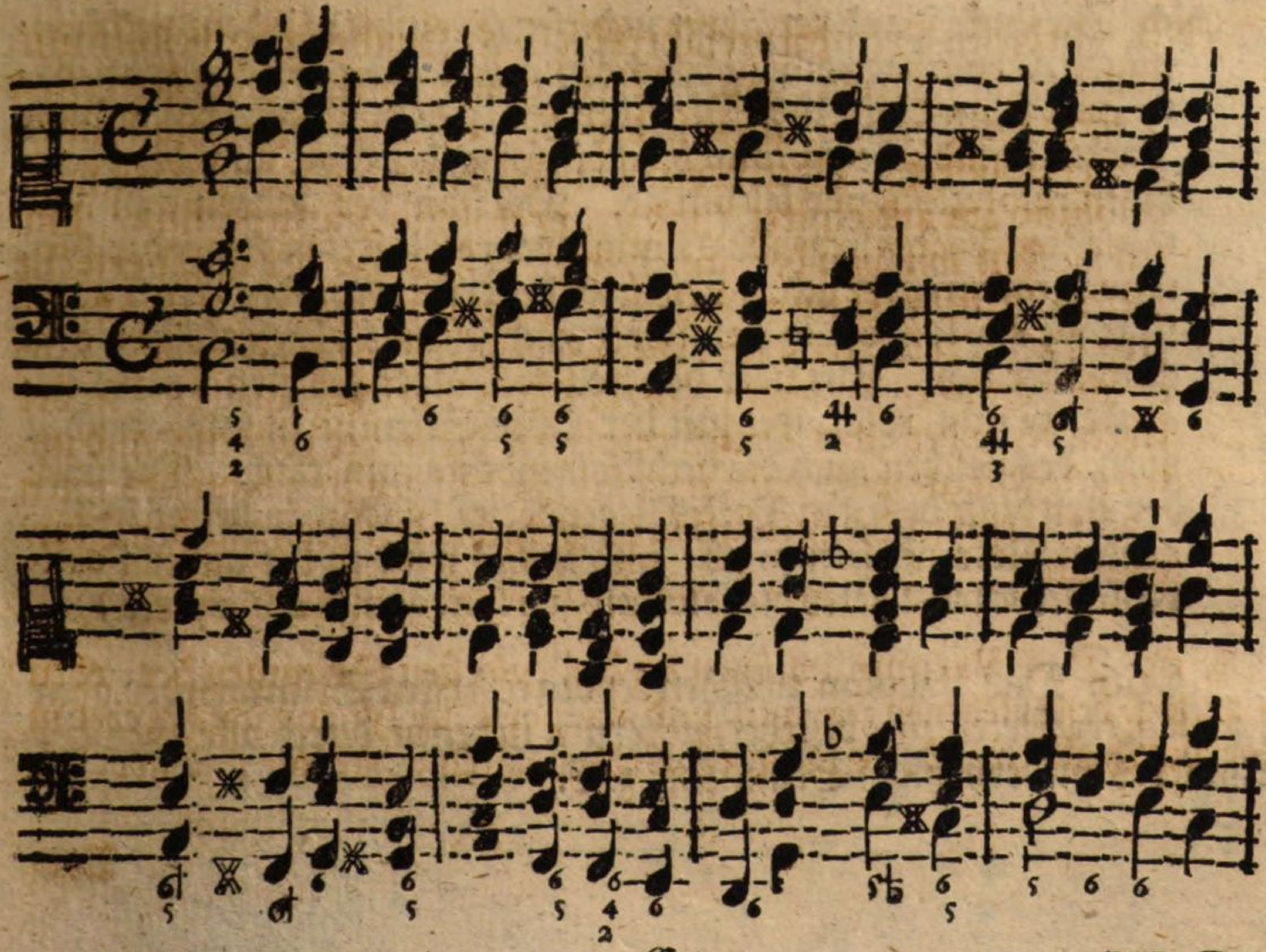
(NB. In dieſen Exempel verfähret die lincke Hand mit der vollſtimmigen 4te auff folgende Arth. Uber der andern Baſſ Note des erſten Tactes wird beſagte 4te mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven reſolviret. Uber der erſten Baſſ Note des 3ten Tactes wird reſolutio 4tæ anticipiret, (und zwar reſolutio 4tæ ſuperfluæ. Unten werden wir von der anticipirten reſolution der 4tæ perfectæ gleichfals mehr Exempel finden.) Uber der letzten Note eben dieſes 3ten Tactes reſolviret die vorhergelegene 4te per gradum über ſich; welches auch bey der letzten Note des 4ten Tactes geſchiehet. In der letzten Note des 9ten Tactes reſolviret die in der rechten Hand unten gelegene 4te wiederum über ſich, und in der 3ten Note des 10ten Tactes erfolget die reſolution in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

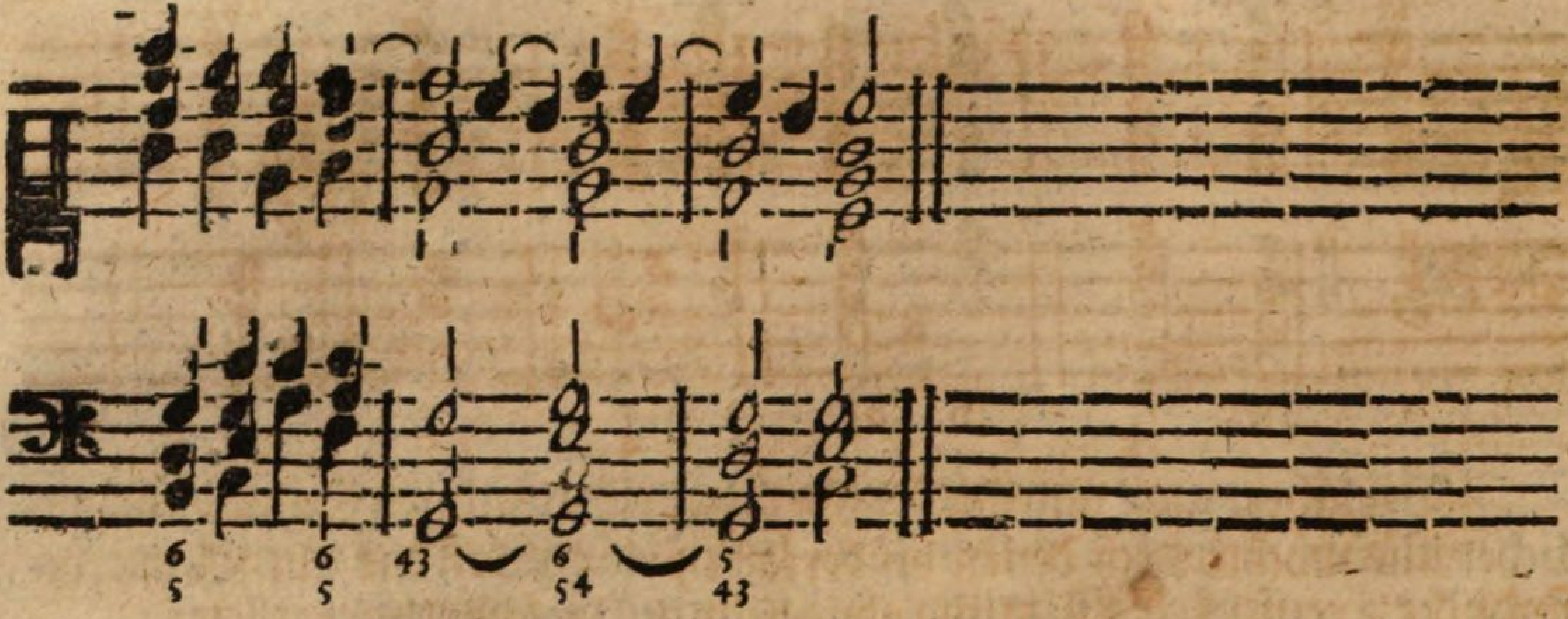
§. 65. Das Vacuum zwiſchen beyden euſerſten Stimmen der, oben §. 32. ſeq. beſchriebenen 5tæ min. und 5tæ perfectæ ſyncopatæ beſtehet in der, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten 3e, 5te, 6te und 8ve:

Ver-



Verfähret man nun mit dergleichen vollſtimmigen Sätzen gewöhnlicher maßen, ſo könte das oben §. 36. befindliche Exempel mit Beybehaltung der 2. euſerſten Stimmen, vollſtimmig alſo lauten:

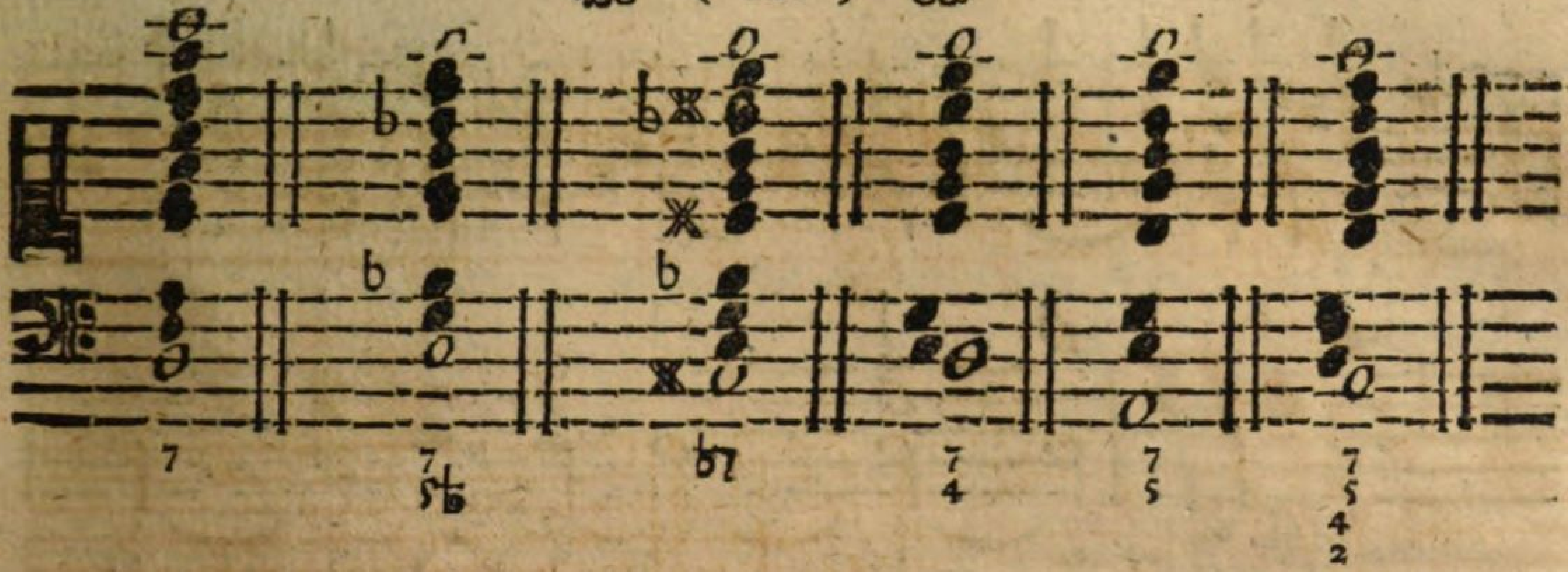




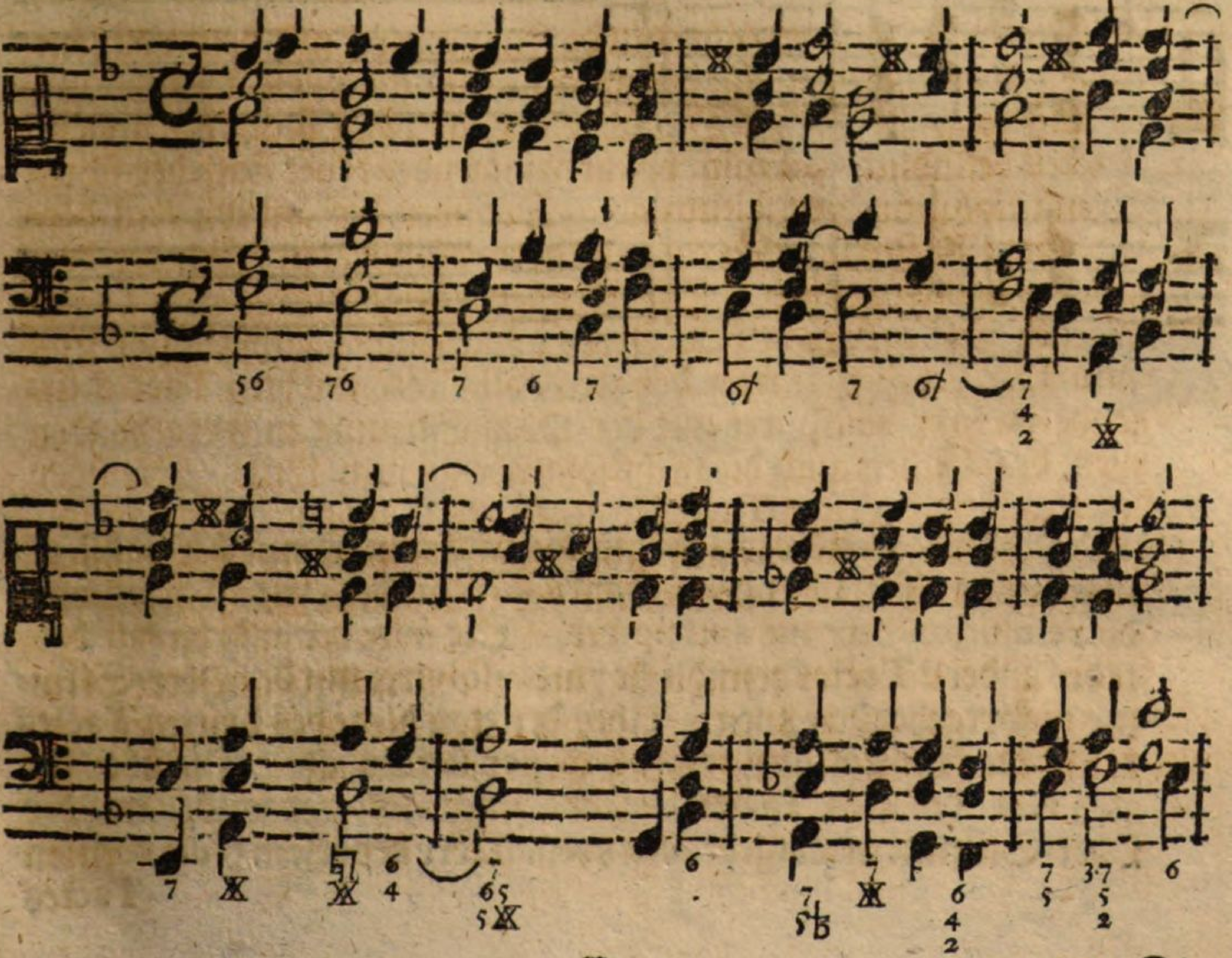
(NB. Die lincke Hand verfähret in dieſen Exempel mit dem vollſtimmigen Accompagnement der 5tæ min. und 5tæ perfectæ ſyncopatæ auff folgende Arth: Die über der 4ten Baſſ Note des andern Tactes befindliche 5ta min. bricht in folgender Note ſtatt der ſchuldigen reſolution, per ſaltum ab. Die über der andern Baſſ-Note des 3ten Tactes liegende 5ta min. aber reſolviret in folgender Note per gradum über ſich. Die über der erſten Note des 5ten Tactes liegende 5ta ſyncopata reſolviret nachgehends gleichfals per gradum über ſich. Die über der 3ten Baſſ-Note des 7ten Tactes liegende 5ta min. reſolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, desgleichen auch die nechſtfolgende 5ta min. thut. Die über der 4ten Note des 9ten Tactes liegende 5ta ſyncopata bricht in folgender Note per ſaltum ab; und letzlich wird in der andern Baſſ-Note des 10ten Tactes die reſolutio 5tæ ſyncopatæ anticipiret.)

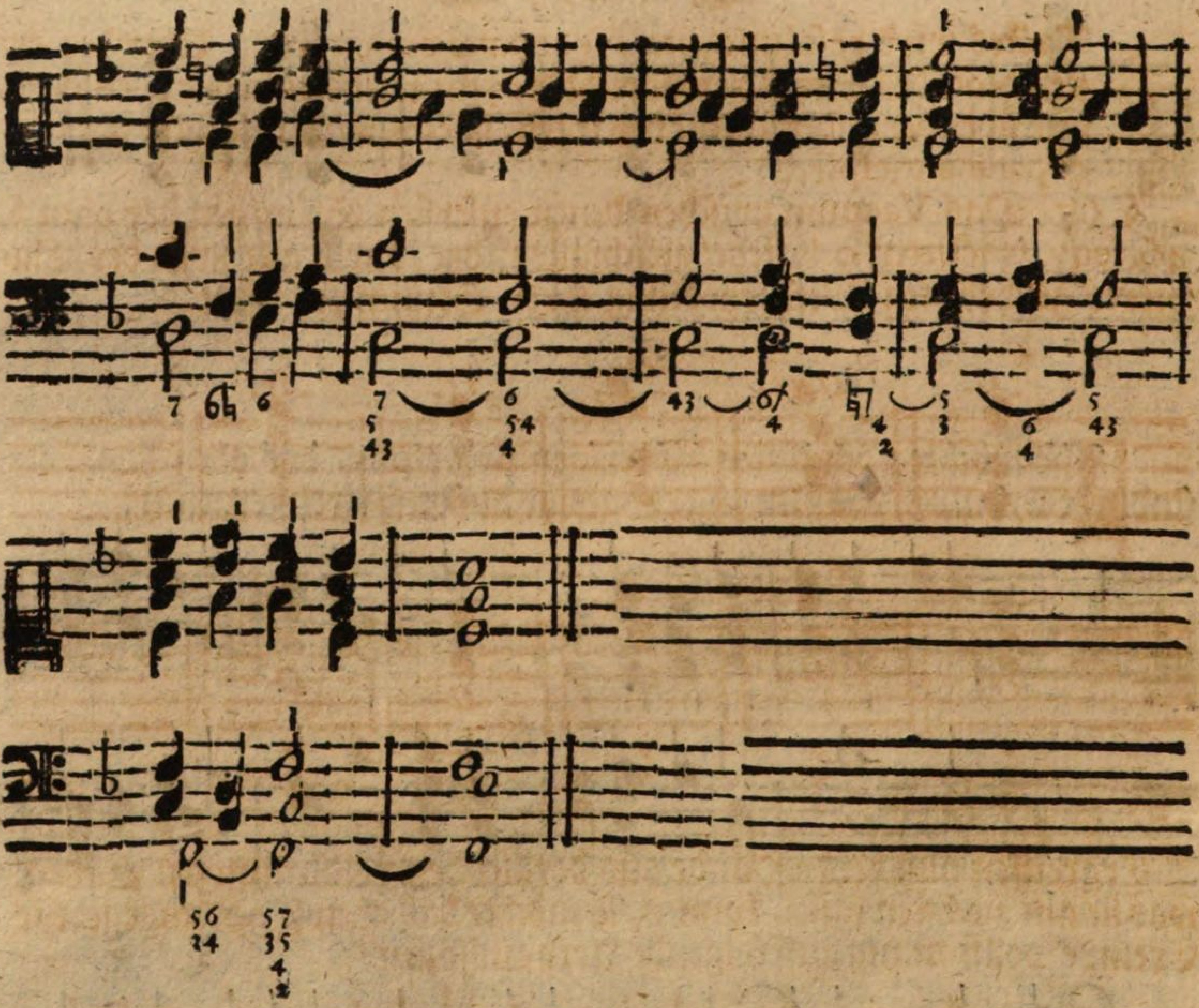
§. 66. Das Vacuum zwiſchen beyden euſerſten Stimmen der oben §. 40. ſeq. tractirten 7me beſtehet wiederum in denen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Stimmen. z. E.

Alſo



Alſo möchte nach denen bißherigen principiis, das oben §. 43. befindliche Exempel, vollſtimmig ohngefehr auf dieſe Arth gerathen:

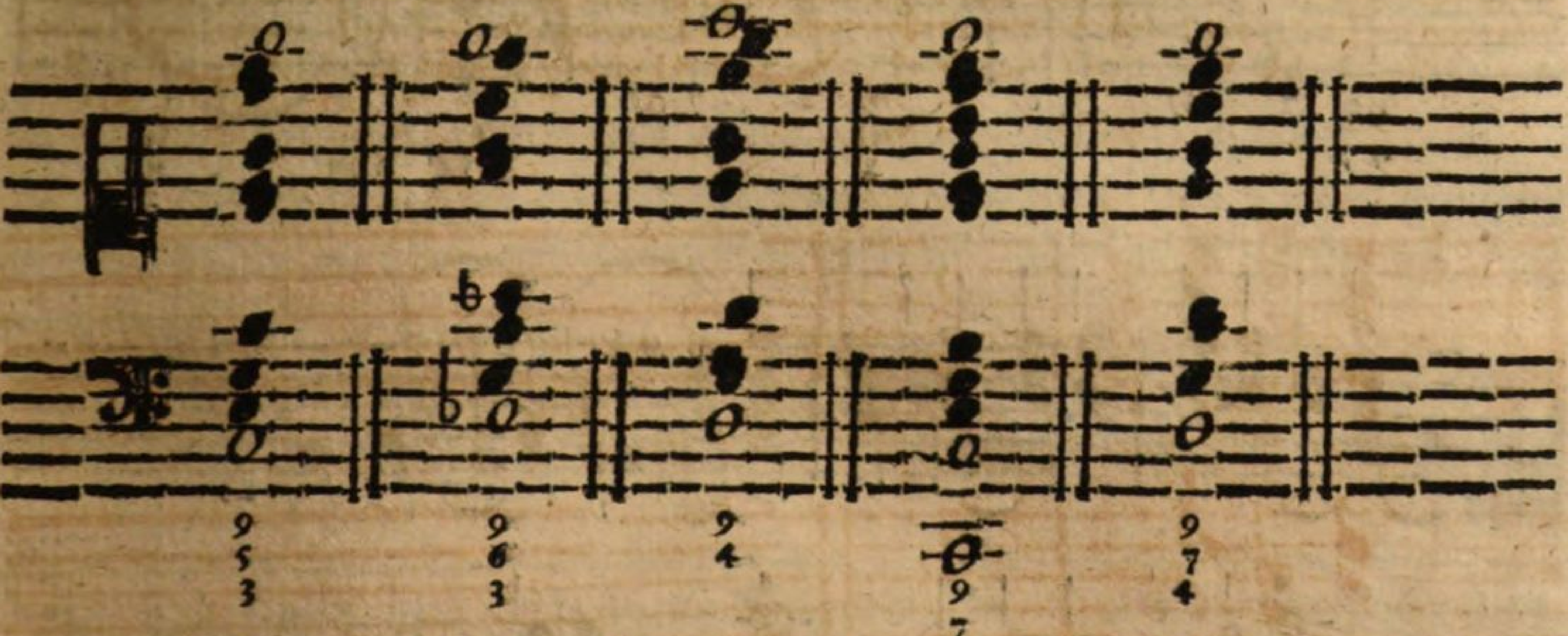




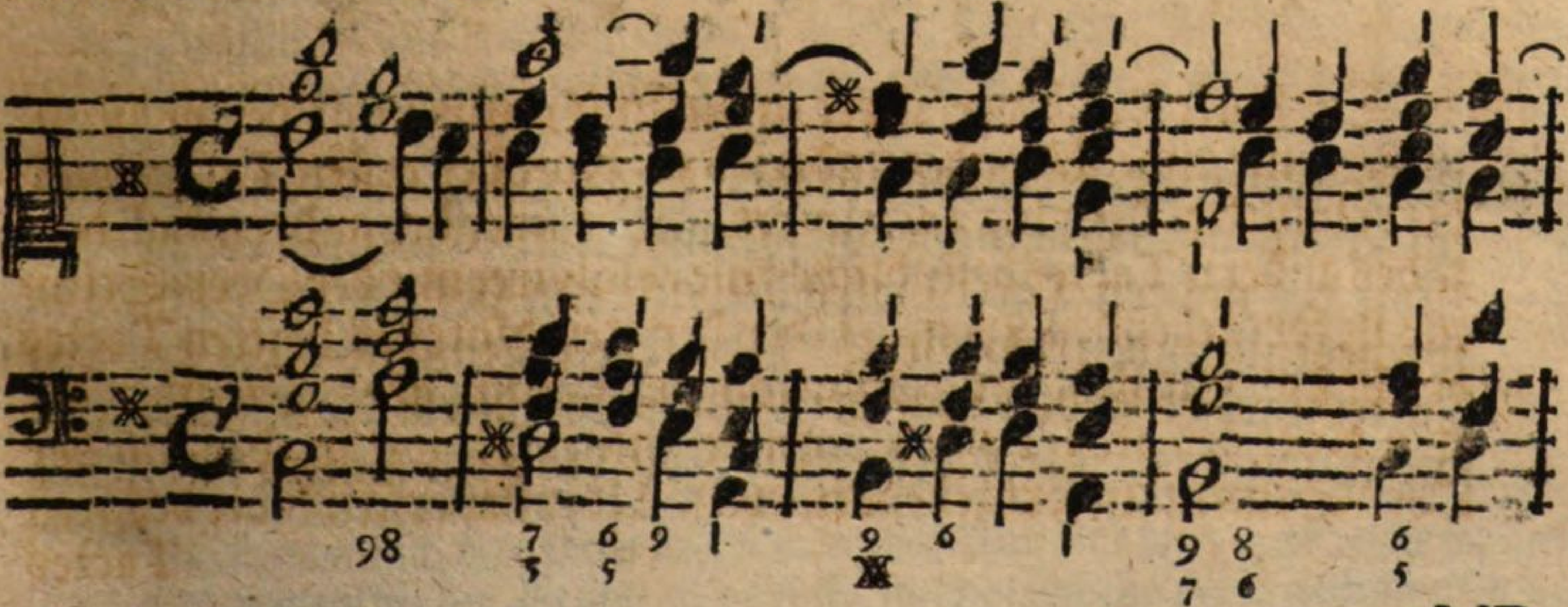
(NB. Die lincke Hand verfähret in dieſen Exempel mit der vollſtimmigen 7me alſo: Uber der andern Baſſ-Note des erſten Tactes wird die reſolution der 7me anticipiret. Die über der andern Baſſ Note des andern Tactes befindliche 7me reſolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der 3ten Note des dritten Tactes bricht die 7me ſtatt der reſolution per ſaltum ab. Die über der 3ten Note des 4ten Tactes liegende 7me reſolviret wieder mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der erſten Note des 6ten Tactes

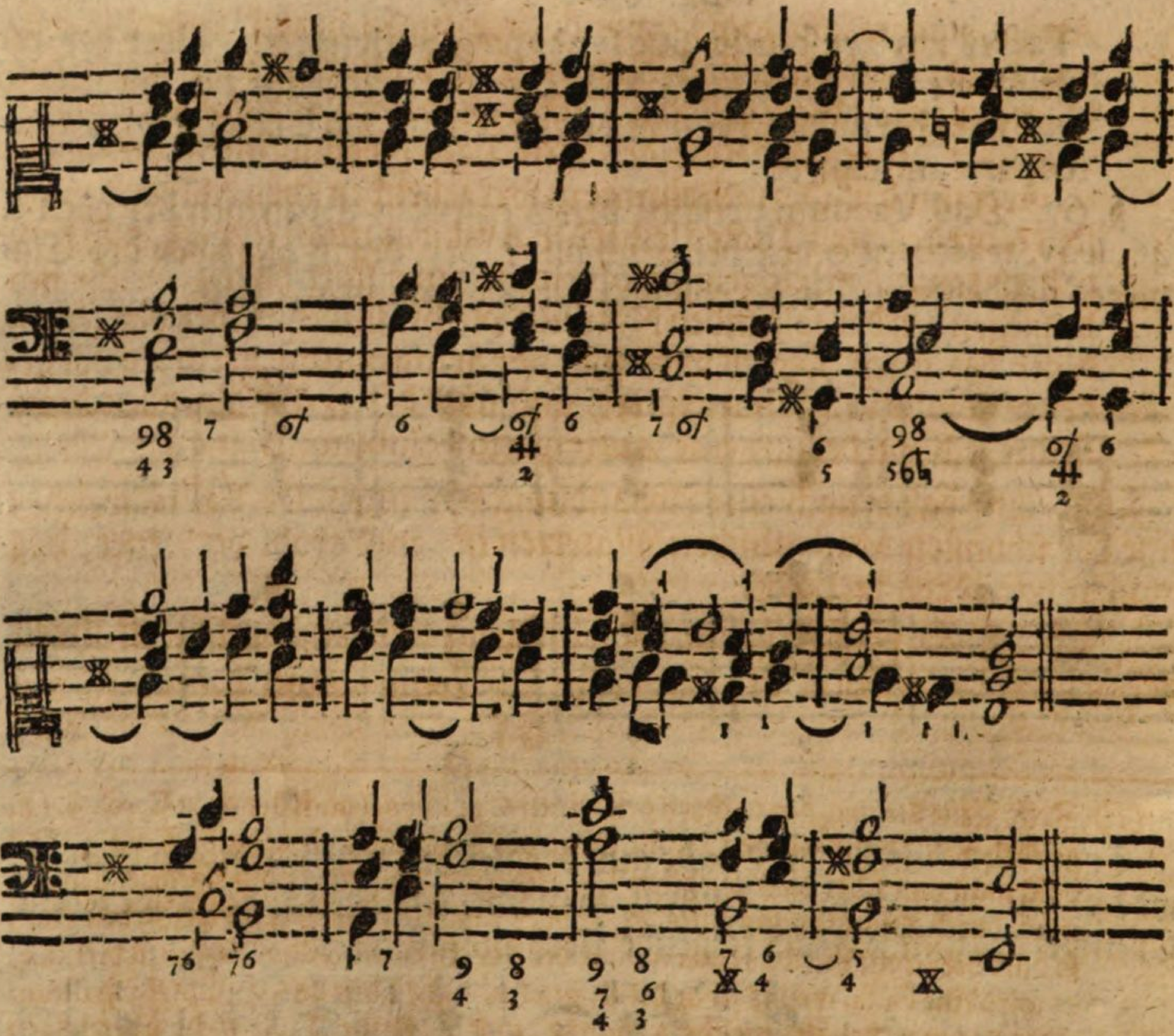
Tactes wird reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Uber der erſten Note des 9ten Tactes bricht die 7me wiederum per ſaltum ab, und über der andern Note des 10ten Tactes wird reſolutio 5tæ ſyncopatæ anticipiret.)

§. 67. Das Vacuum zwiſchen denen euſerſten Stimmen der oben §. 46. ſeqv. tractirten 9. beſtehet gleichfalls in der, durch alle 8ven des Clavieres geſchehenen Wiederhohlung ihrer Stimmen. Z. E.



Ergreiffen nun beyde Hände aus dergleichen vollſtimmigen Sätzen, was ſie am nechſten faſſen können, ſo möchte das oben §. 49. angegebene Exempel vollſtimmig auff folgende Arth ausfallen:





(NB In dieſen Exempel verfähret die lincke Hand mit dem vollſtim-migen Accompagnement auff folgende Arth: Uber der erſten Baſſ-Note des andern Tactes wird die 7me mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven reſolviret. Uber der erſten Baſſ-Note des 3ten Tactes wird bekandter maſſen reſolutio 9næ durch die anſchlagende 8ve anticipiret. Uber der erſten Note des 4ten Tactes finden ſich Anti-

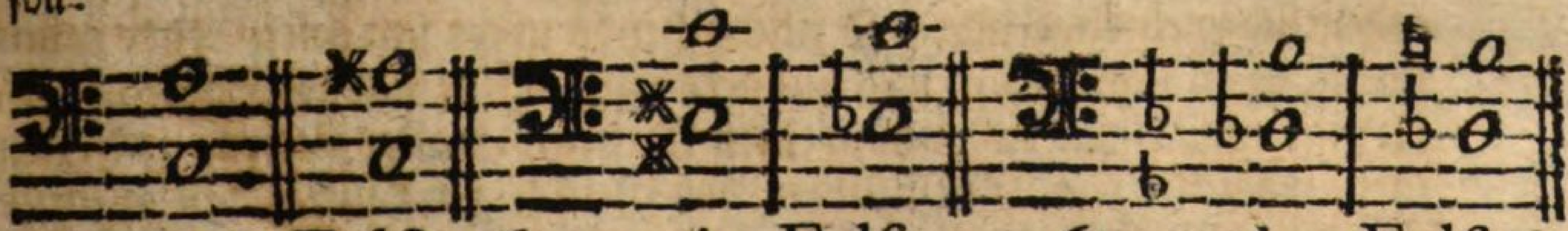
Anticipatio reſolutionis 7mæ & 9næ zugleich, und zwar die erſte mit recht, weil dieſe Baſſ-Note natürlich keine 5te über ſich leidet. Uber der erſten Note des 5ten Tactes wird reſolutio 4tæ anticipiret. Die über der letzten Note des 7ten Tactes befindliche 5ta min. reſolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der erſten Note des 9ten Tactes leidet der Ambitus modi eine 5te, alſo könte hier keine Anticipatio reſolutionis 7mæ ſtatt haben, welche ſich hingegen bey der folgenden Note mit Rechte findet. Uber der letzten Note des 10ten Tactes wird die, per Semitonium naturale vorgehende reſolutio 4tæ anticipiret, und über der nechſtfolgenden Note findet ſich wiederum eine Anticipatio reſolutionis 4tæ)

§. 68. Wir haben noch eine Abhandlung vor uns: De Falſis, welches eine der ſchönſten Muſicaliſchen Materien iſt, und wohl verdienet, daß man ſie beſonders betrachte.

§. 69. Falſæ heiſſen eigentlich diejenigen Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus (f) entweder ein Semitonium minus zu viel

Ff oder

(f) Z. E. Eine 6ta maj. hat in ihren gehörigen 6. gradibus (nach der oben Cap. I. §. 13. geſchehenen Beſchreibung) nicht mehr als 3. gantze und 2. halbe Tone. So bald man nun über dieſe gezehlten Tone ſchreitet, (welches nach Gelegenheit des modi durch Hinzuthuung eines ✕. ♮. oder b. vor der einen Note geſchehen kan) ſo bald bekömmt hier das Intervallum der 6te ein Semitonium majus zu viel, i. e. es wird eine Falſa, weil es zwar die 6. gradus, nicht aber das Haupt-Reqviſitum einer 6te maj. behält, welche 3. gantze, und 2. halbe Tone nicht überſteigen ſoll:



6ta maj. Falſa. 6ta maj. Falſa. 6ta maj. Falſa.

Eben auff ſolche Arth entſtehen die übrigen Falſæ oder Superfluæ & Deficientes, davon man nach dem Unterſcheide jedwedes Intervalli die Probe leicht machen kan, zumahl bey der 4ta und 5ta perfecta, welche doppelte Falſas auffzuweiſen ha-

oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine auſſerordentliche Härtigkeit verurſachen. Dieſes ſeynd nun mit einem Worte alle, oben Cap. 1. angegebene Superfluæ und Deficientes. Die erſtern waren, die 2da ſuperflua, die 4ta maj. die 5ta ſuperflua und 6ta ſuperflua (g) die letztern aber waren, die 3a min. deficiens, die 4ta imperfecta, die 5ta min. und 7ma min. deficiens.

§. 70. Die

---

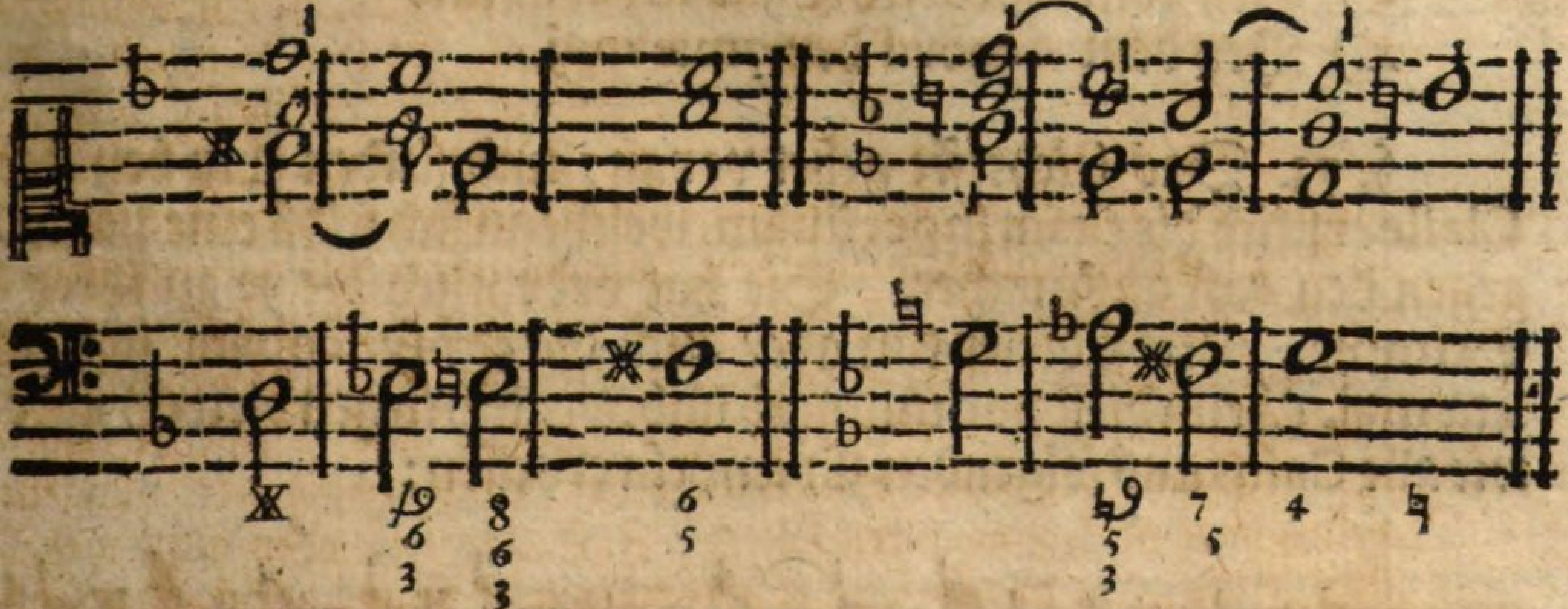
ben, indem ſie in ihren gehörigen gradibus durch Hinzuſetzung eines X. ♮. oder b. bald ein Semitonium minus zu viel, bald zu wenig bekommen können, wie in gedachten obigen Cap. I. erhellet.

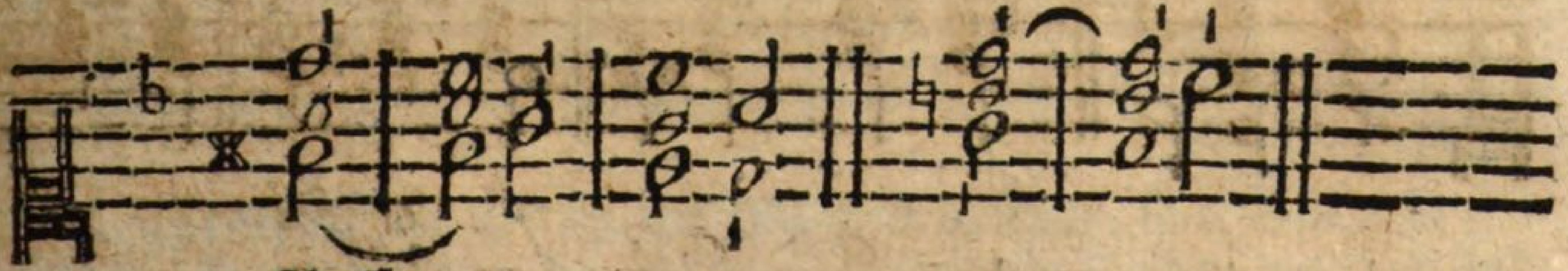
(g) Nonam ſuperfluam haben wir oben nicht ſtatuiret, weil ſie nicht kan natürlich in Conſonantiam reſolviret werden. Unnatürliche, und gezwungene reſolutiones aber kan man endlich noch wohl bey denen Haaren dazu ziehen, und wenn alſo eine 9na ſuperflua ſolte und müſte erfunden werden, ſo möchten noch wohl die unten folgende zwey 9næ ſuperfluæ zum Exempel dienen, (wiewohl ich ſie lieber wolte in Figur der 2dæ ſuperfluæ laſſen aufftreten, und ihrer Natur gemäß tractiren, wenn es nicht, wie gedacht, ſolte und müſte eine reſolvirende 9na ſuperflua ſeyn und heiſſen.) Wenn aber dergleichen nichtige Erfindung den Autorem und die Muſic heben könten, ſo getrauete ich mir noch viel ſonſt unnatürliche verbothene, abſurd-ſcheinende, ja gar vor unmöglich gehaltene caſus & paſſus compoſitionis dergeſtalt auszukünſteln, daß ſie ſich in einigen erzwungenen Exempeln, als möglich præſentiren ſolten. Z. E. Es ſolte eben nicht viel Mühe koſten, eine, nicht nur in ſaltu einer eintzigen Stimme beſtehende, ſondern zum Fundamental-Clave anſchlagende Octavam deficientem, item eine gleichfalls zum Baſſe anſchlagende 3am min. defic. eine nach allen Regeln ſyncopirende, oder ordentlich vorherliegende, und nachgehends unter ſich reſolvirende 5tam ſuperfluam, 6tam ſuperfluam, und hundert erzwungene ſchöne Sachen zu erfinden, die man endlich alle zuſamm in einen Raritäts-Kaſten ſtecken, und denen Leuthen, wie jener ſein Murmelthier, vor Geld zeigen könte. Allein mein Rath iſt, man laſſe ſolche unnatürliche Dinge bleiben, und wende die Zeit zu was beſſers an. Die Muſic will nichts gezwungenes haben, und unſere Nation incliniret gleichwohl vor andern Nationen zu dem Fehler, daß ſie in der edlen Muſic offt allzuviel künſteln, und hier und dar von dem Wege der Natur abweichen will, zum groſſen Schaden und Auffenthalt derſelben. Ein anders iſt

§. 70. Die 4ta maj. 5ta min. und 7ma min. defic. ſeynd bißhero ſchon zum öfftern vorkommen, weil ſie als ſehr gebräuchliche Intervalla bey obigen Sätzen nicht kunten übergangen werden. Die übrigen ſuperfluæ und Deficientes aber kommen in praxi ſeltener vor, und wollen wir allhier ihre Harmonie beſchreiben.

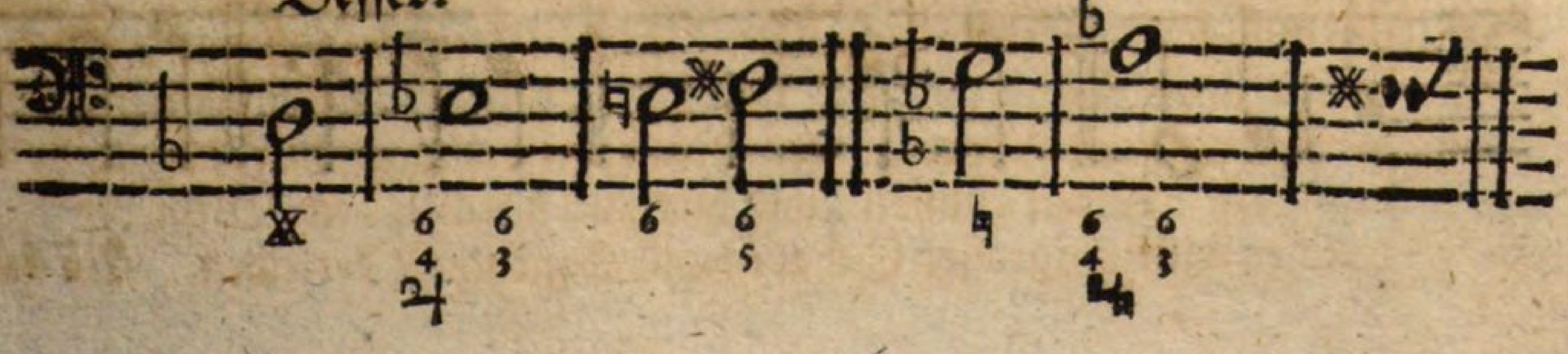
§. 71. Es ſeynd überhaupt die Falſæ in 2. Fällen merckwürdig, und verurſachen in beyden Fällen harte Sätze, nehmlich: 1) Wenn ſie gegen den Baſſ oder Fuudamental-Clavem als Falſæ erſcheinen. 2) Wenn ſich

es, etwas gutes und geſchicktes zum ordentlichen Gebrauch erfinden, ein anders, etwas zur bloſſen Curioſität ausgrilliſiren, welches weiter nichts hinter ſich hat, als daß wir uns über deſſen nichtige Erfindung kützeln.





Beſſer.

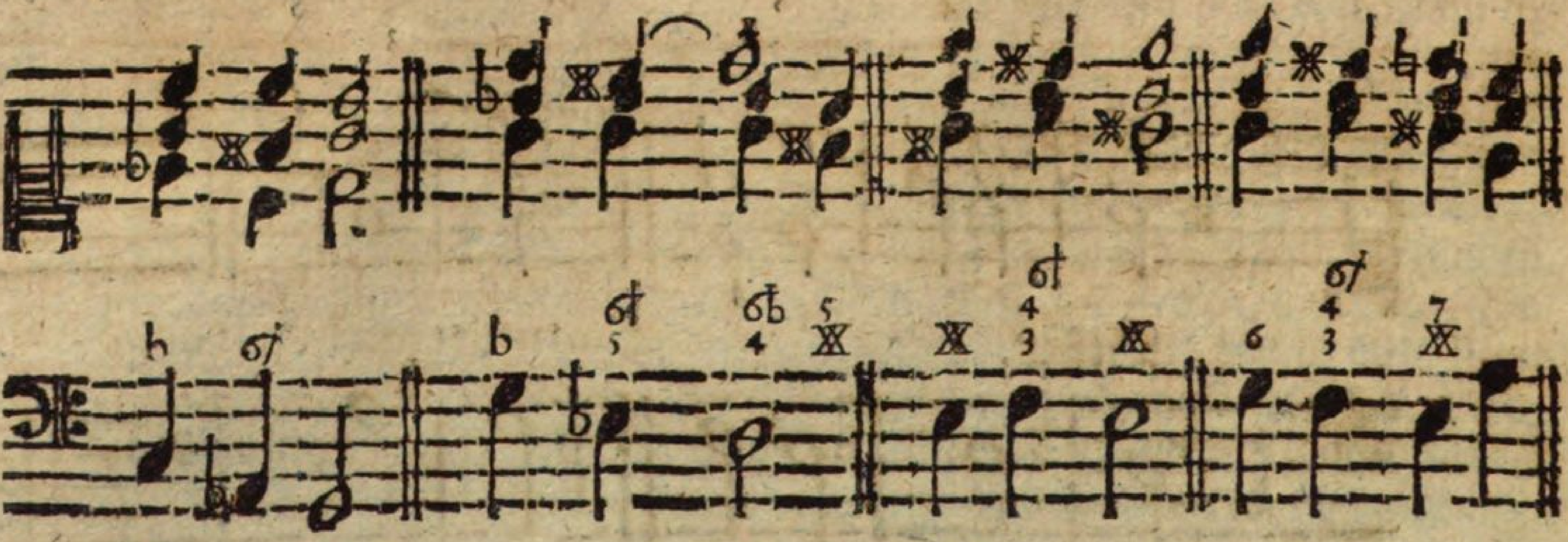


zwiſchen denen Ober-und Mittel-Stimmen gleichſam von ohngefehr eine Falſa ereignet, ob gleich beyde Stimmen ſich gegen den Baſſ ſelbſt, als ſchlechte Diſſonantien, oder wohl gar als Conſonantien verhalten. Z. E. Die 3a maj. und 6ta min. ſeynd beyde Conſonantien gegen den Baſſ, unter ſich ſelbſt aber machen ſie eine harte Falſam aus, nehmlich 4tam imperfectam, oder umgekehrt, die 5tam ſuperfluam.

§. 72. Damit wir nun die notabelſten Sätze der Falſarum in beyderley Fällen berühren mögen, ſo wollen wir zu unſern Nutz allhier die Falſas in 4. Claſſen eintheilen; und betrachten, wie ſie ſich zu ereignen pflegen.

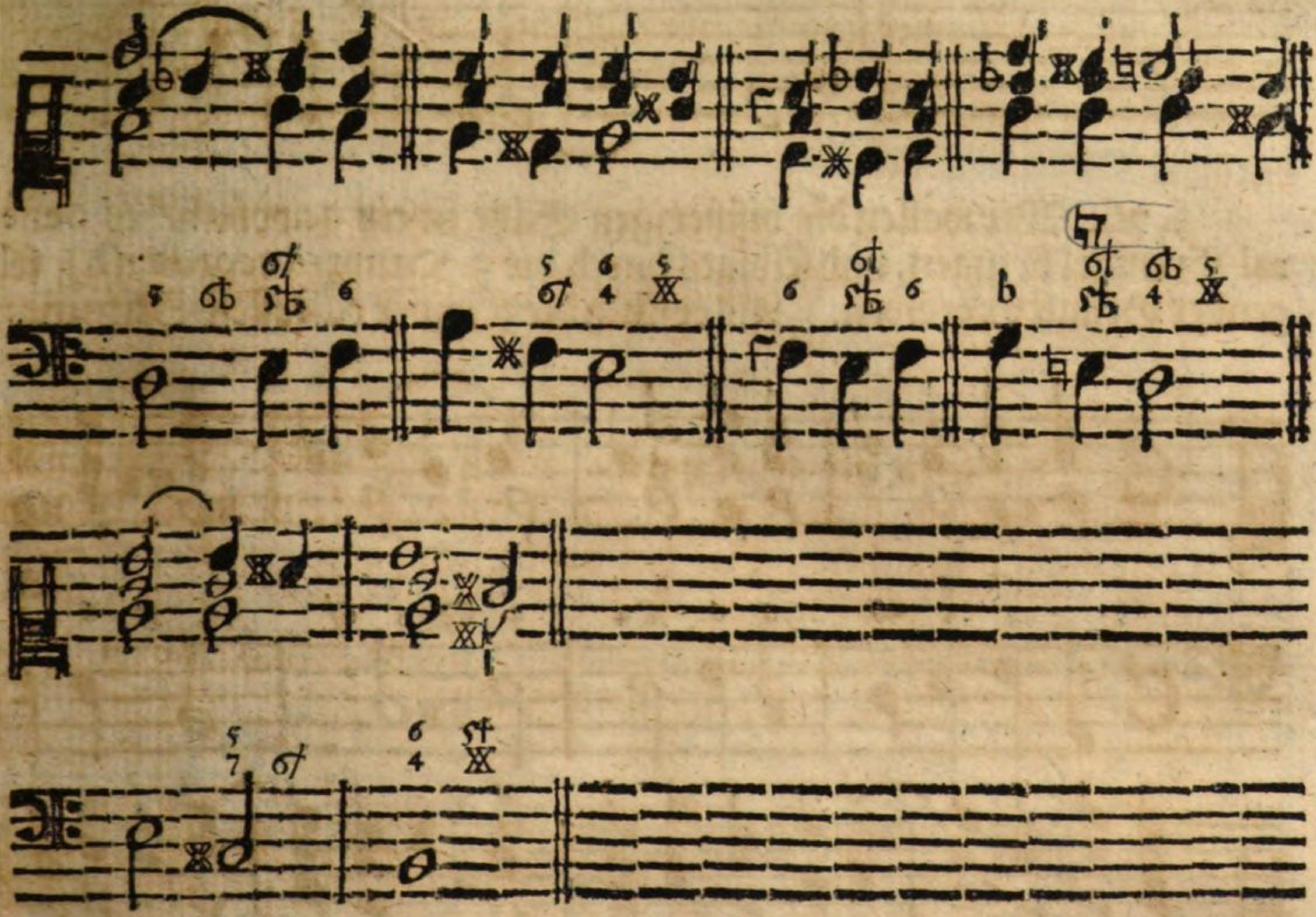
1.) Bey dem Accord der 6tæ, min. maj. und ſuperfl.
2.) Bey dem Accord der 2de und 4te ($\frac{4}{2}$) min. maj. und ſuperfl.
3.) Bey dem Accord der 5tæ ſuperfl. und
4.) Bey dem Accord der 7mæ maj.

§. 73. Das leichteſte gehet voran, und finden wir bey der erſten Claſſe erſtlich die 6tam ſuperfluam, welche an ſich ſelbſt eine harte Falſam gegen den Baſſ ausmachet. Sie hat ordentlich die 3e zu ihrer Neben-Stimme. Nebſt dieſer kan aber auch die 5ta ſyncopata, ingleichen die 4ta maj. (wenn dieſe vor und nach unbeweglich liegen bleibet) ſtatt finden, wie alle Caſus aus folgenden Exempeln erhellen:

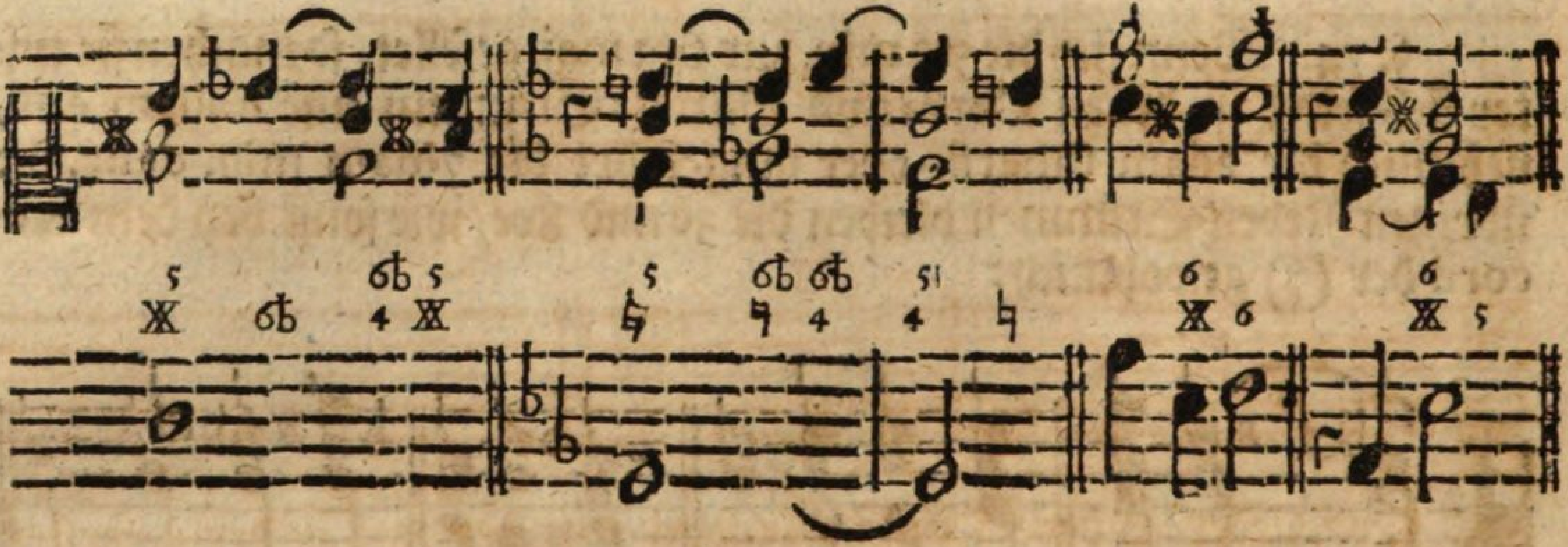


§. 74. Wenn

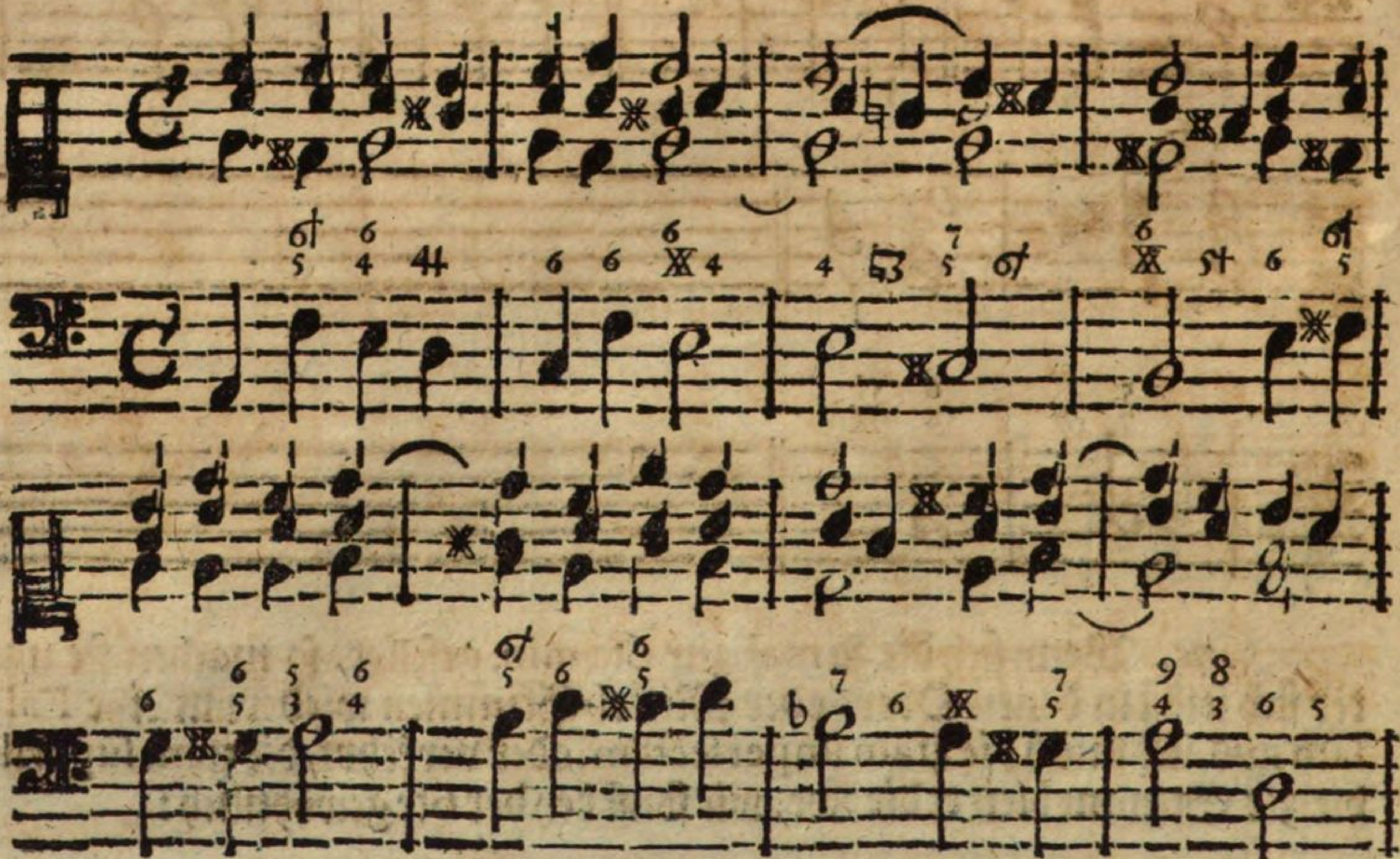
§. 74. Wenn ſich die 5ta min. zur 6ta maj. geſellet, ſo machen ſie unter ſich ſelbſt in denen Ober- und Mittel-Stimmin eine Falſam aus, nehmlich die 2dam ſuperfl. oder umgekehrt die 7mam min. defic. die übrigen Neben-Stimmen bleiben die 3e und 8ve, wie ſonſt bey dem Accord der ($^6_5$) gewöhnlich:



§. 75. Wenn ſich die 3a maj. zur 6ta min. geſellet, ſo machen ſie unter ſich ſelbſt in denen Ober- oder Mittel-Stimmen wiederum eine Falſam aus, nehmlich die 4tam imperfectam, oder verkehrt, die 5tam ſuperfl. die 3te Stimme bleibet die 8ve, wie ſonſt bey der 6te gewöhnlich:

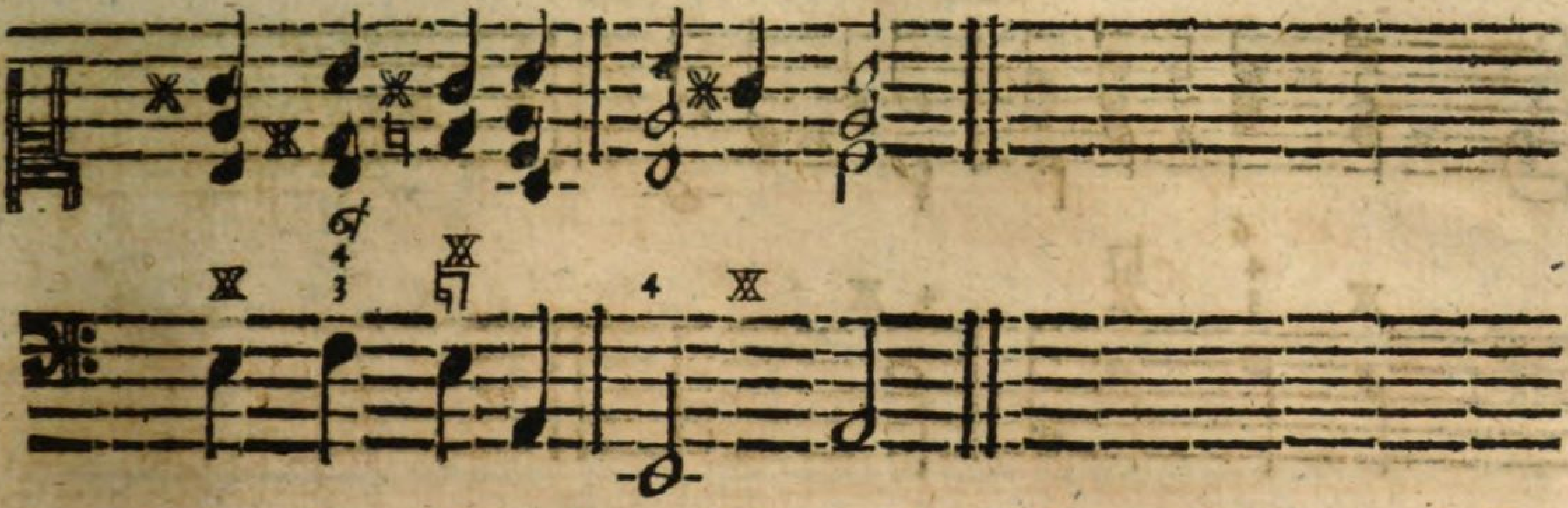


§. 76. Wir wollen die bißherigen Sätze in ein gewöhnliches General Exempel bringen, und ſelbiges durch die 3. Haupt-Accorde (h) folgender Geſtalt exerciren. Als erſtlich die 3e in der euſerſten Stimme:

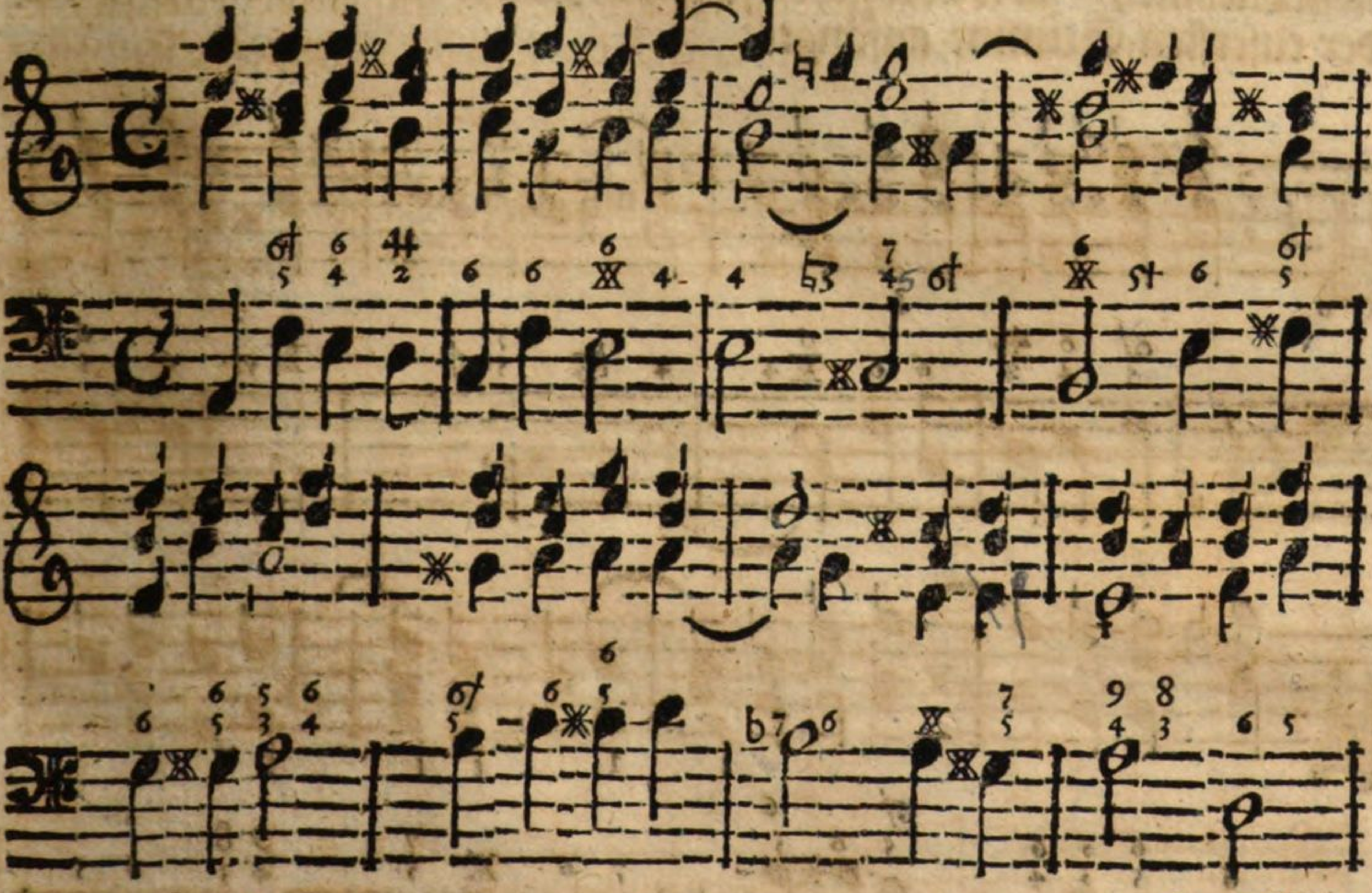


§. 77. Der

(h) Hat man jemahls nöthig, einige Signaturen des General-Baſſes durch die drey

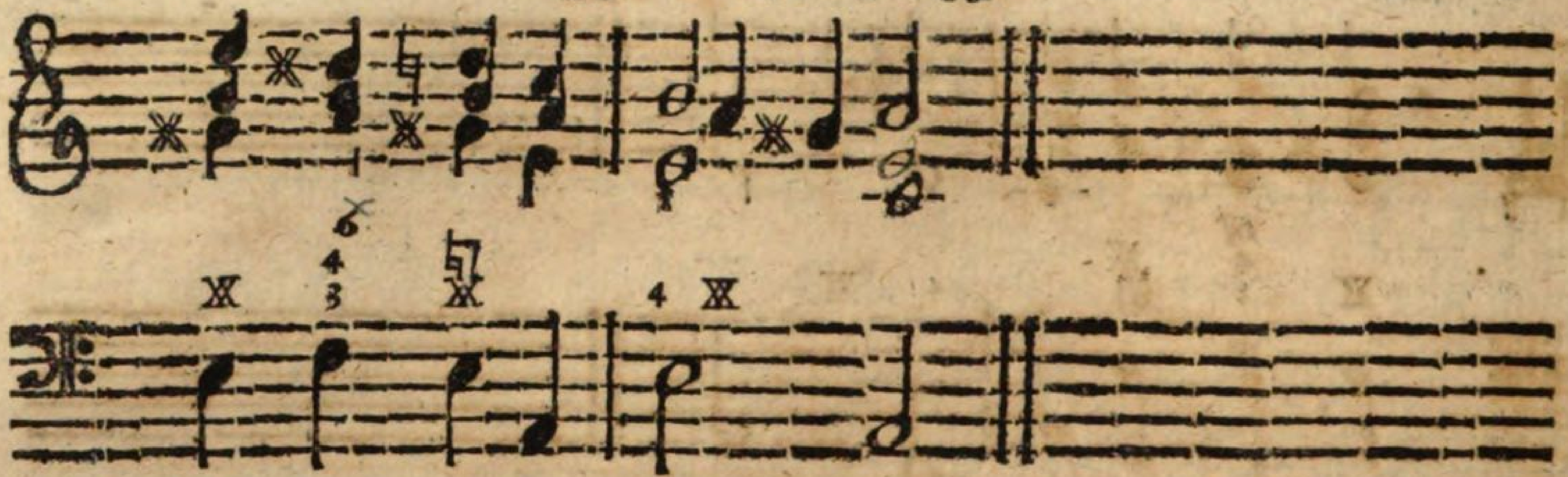


§. 77. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der euſerſten Stimme möchte alſo lauten:

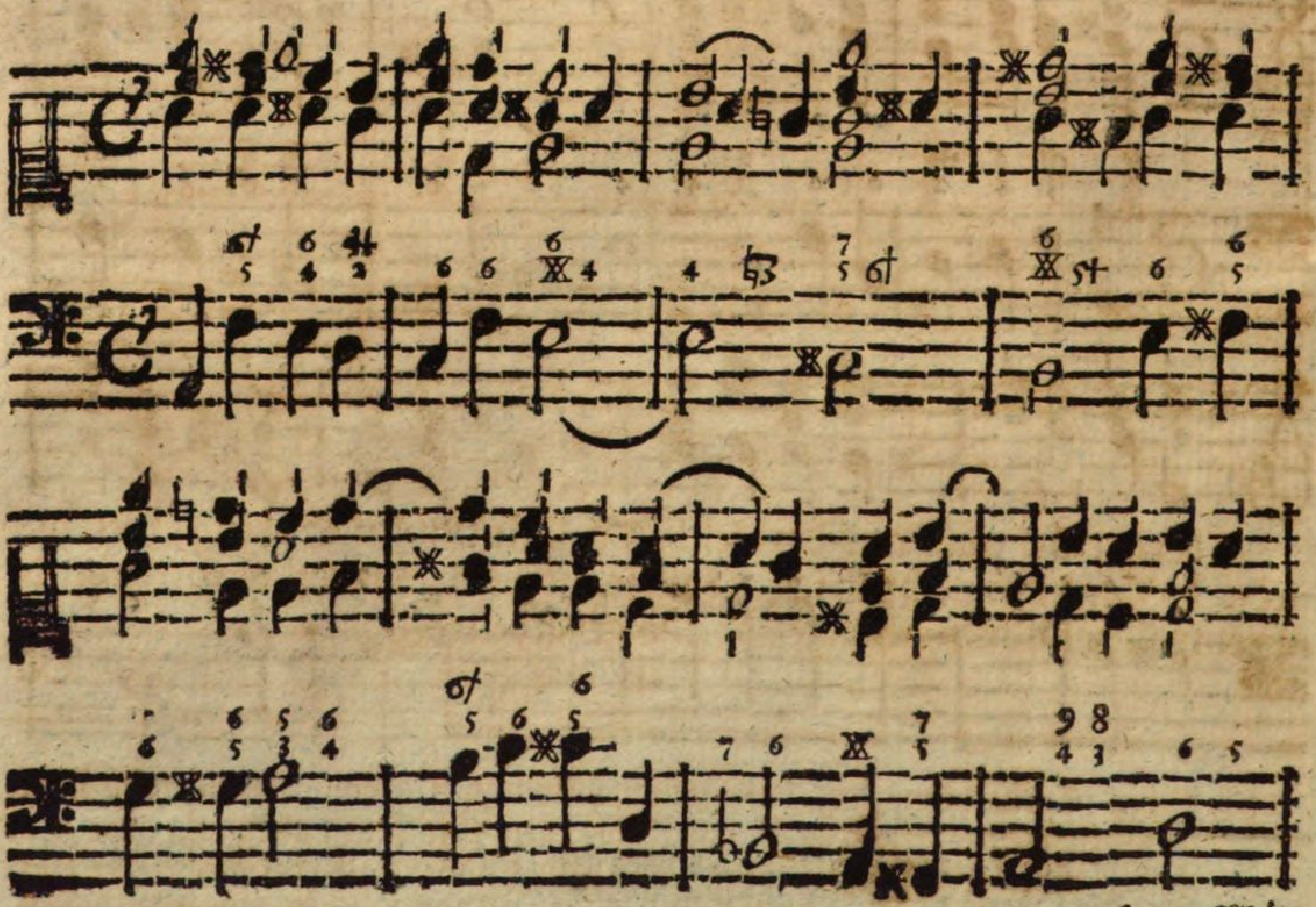


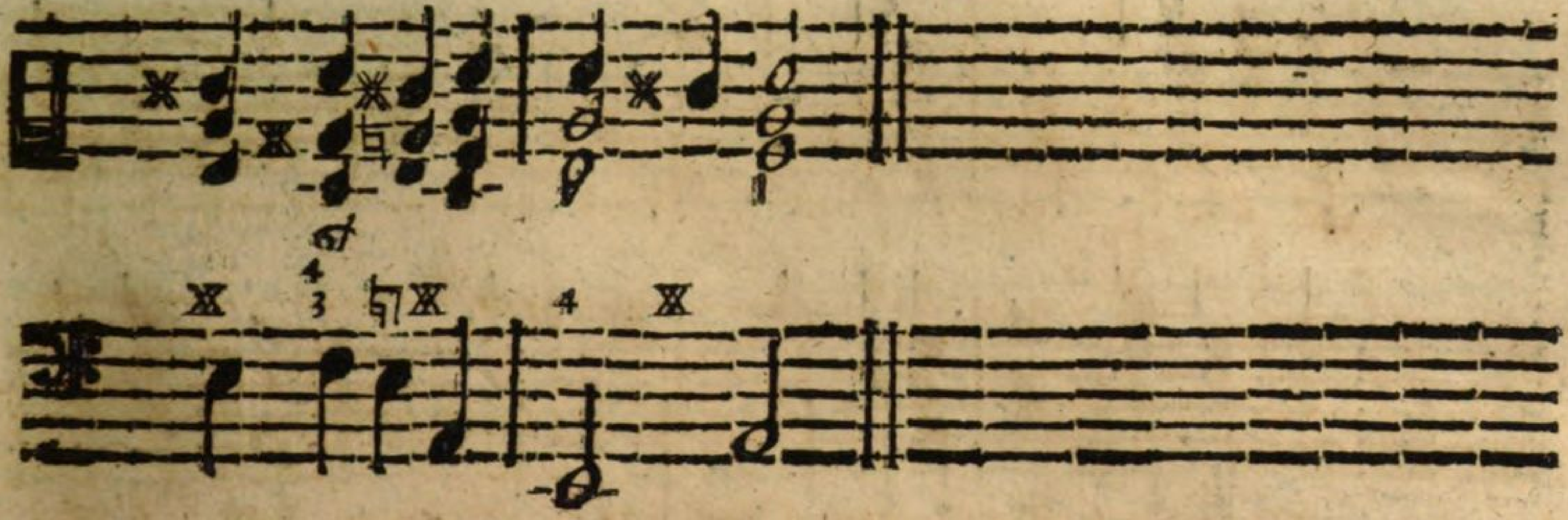
§. 78. Man

Haupt-Accorde zu exerciren, ſo ſeynd es gewiß die Falſæ. Denn die Verwechſelung der Ober-und Mittel-Stimmen ſolcher extravaganten Accorde verurſachen einem Anfänger jederzeit neue Schwürigkeit.

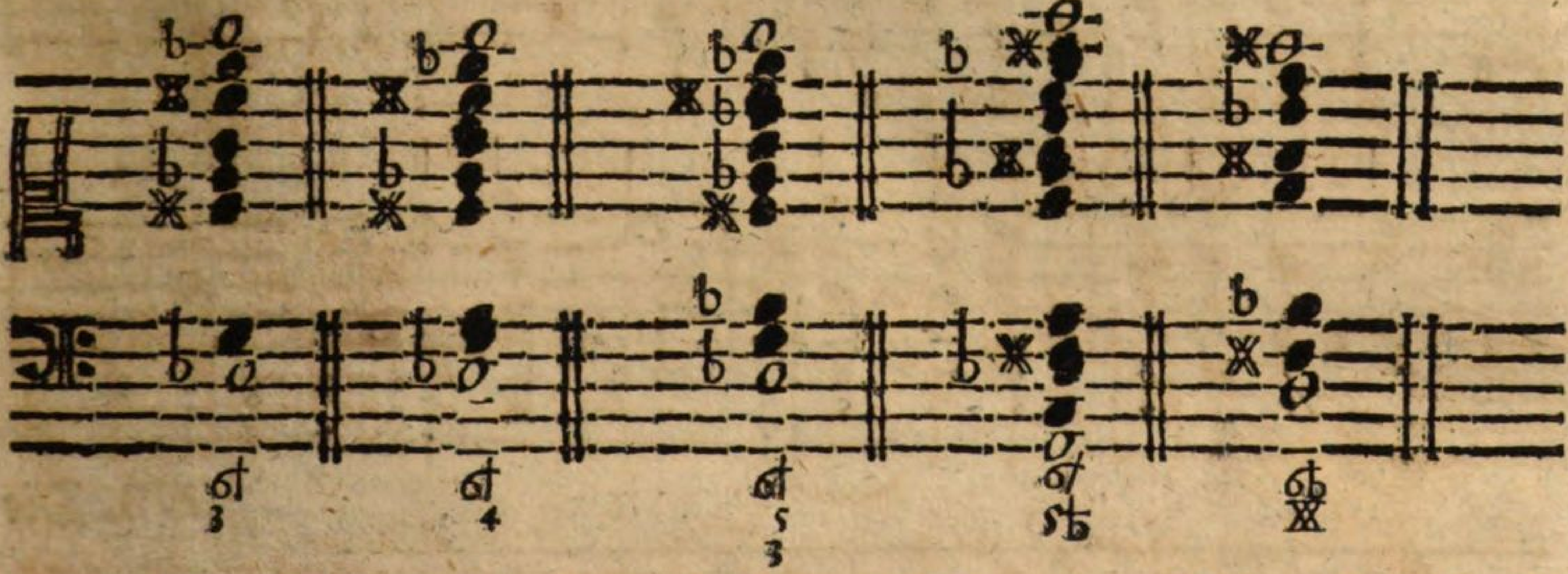


§. 78. Man kan dieſes Exempel eine 8ve tieffer exerciren, (es verſtehet ſich, daß man den Baſſ zugleich, an benöthigten Orthen eine 8ve tieffer nehme.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te in der euſerſten Stimme anfänget:





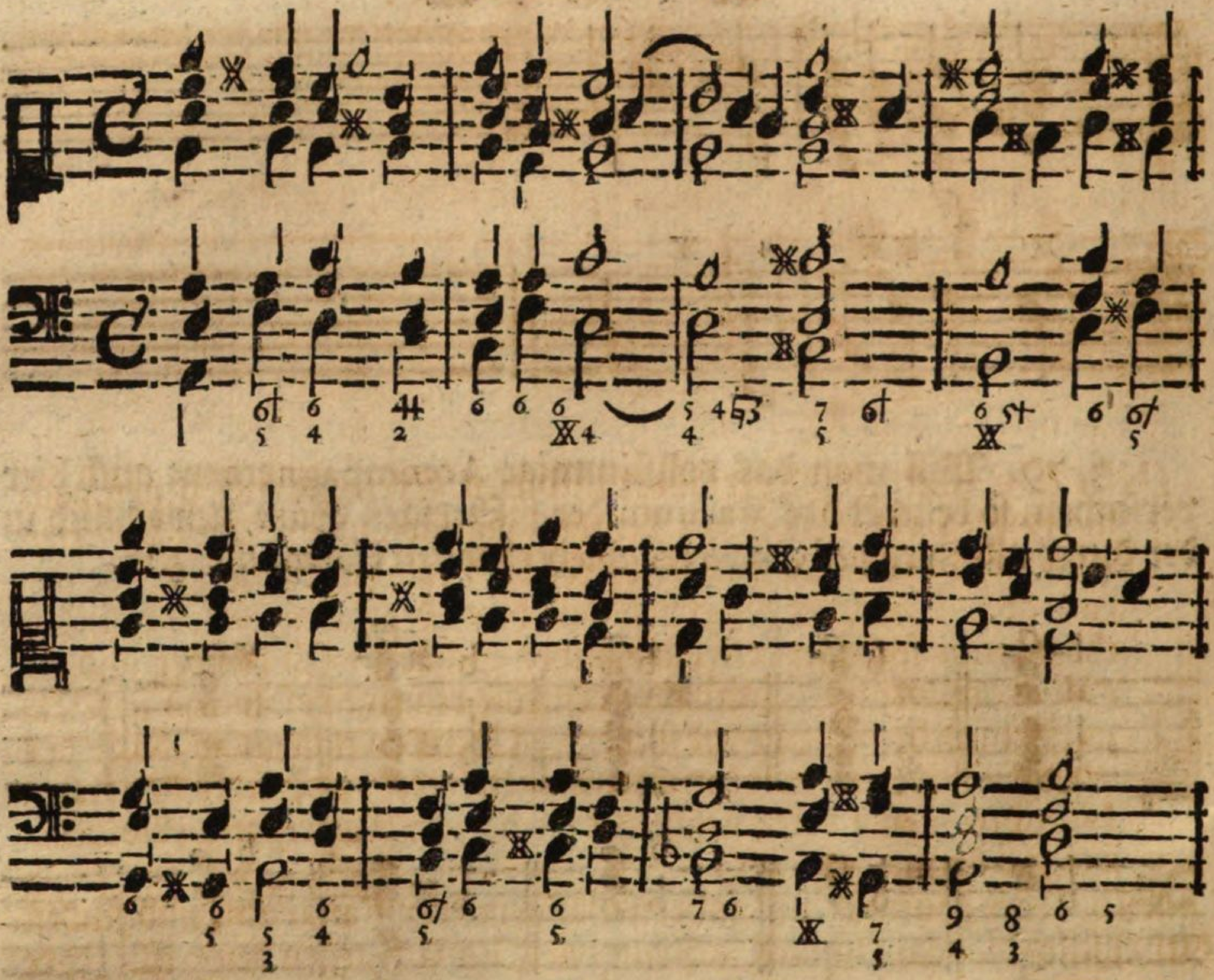
§. 79. Will man das vollſtimmige Accompagnement auch hier verſuchen, ſo beſtehet das Vacuum der bißherigen Sätze, gewöhnlich in der durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Harmonie. z. E.



Ergreiffet man aus dergleichen vollſtimmigen Sätzen ſo viel, als jedwede Hand am nechſten faſſen kan, ſo möchte das nechſt vorhergehende Exempel, vollſtimmig ohngefehr alſo gerathen: (i)

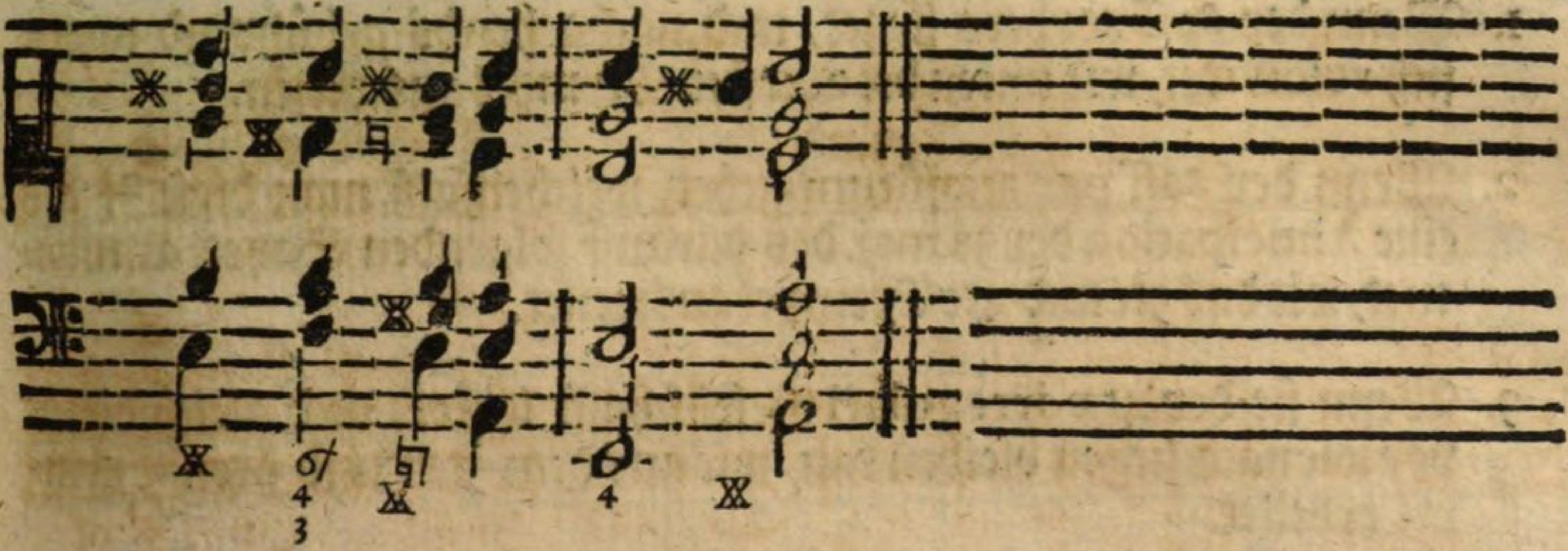
 (NB. Die

(i) Oben iſt gedacht worden, daß beym vollſtimmigen Accompagnement die Verdoppelung eines frembden ✕ und erhöhenden ♮ (in denen gleichfals oben §. 6. angegebenen 3. Fällen) zwar zugelaſſen, iedoch dabey nach Gelegenheit der Umſtände einige Diſcretion zu gebrauchen ſey ꝛc. Dieſes nun iſt noch mehr im voll-



(NB. Die

ſtimmigen Accompagnement der Falſarum zu obſerviren. Denn die meiſte Verdoppelung derſelben führet auch eine doppelte Härtigkeit bey ſich; Die eine, wegen der natürlichen Härtigkeit des Intervalli ſelbſt, die andere, wegen der dazukommenden harten Verdoppelung des frembden ✕ und ♮. Alſo würde z. E. im modo a moll die verdoppelte 5ta ſuperfl. zu c. noch einmahl ſo harte lauten, als die verdoppelte 3a maj. accid. zu e, ob gleich in beyden Intervallis eben daſſelbe ✕ individualiter vermehret wird, ratio: Bey dem e. lautet nur allein die Verdoppelung des ✕ harte, bey dem c. aber fället nicht nur die Verdoppelung des ✕ ſondern auch die Falſa der 5tæ ſuperfl. ſelbſt harte aus. In ſolcher Betrachtung ſoll man mit der Verdoppelung derjenigen ✕ und erhöhen-



(NB. Die lincke Hand verfähret in dieſen Exempel mit denen vollſtimmigen reſolutionibus der Diſſonantien alſo: Uber der 4ten Baſſ-Note des erſten Tactes bricht die vorhergelegene 4te per ſaltum ab. Die über der erſten Baſſ Note des 6ten Tactes befindliche 5ta min ſpringet dem euſſerlichen Scheine nach bey der andern Baſſ-Note über ſich, man wolte denn die richtige reſolution in Verwechſelung der Stimmen ſuchen. Uber der erſten Baſſ-Note des 7ten Tactes wird reſolutio 7mæ anticipiret, und über der erſten Note des 8ten Tactes geſchiehet wiederum Anticipatio reſolutionis 4tæ & 9næ zugleich.)

§. 80. Wir kommen zur andern Claſſe unſerer Falſarum, und finden hier erſtlich die 2dam ſuperfl. als eine harte Falſam gegen den Baſſ. Ihre Neben-Stimmen ſeynd ordentlich die 4ta maj. und 6te $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ Statt der 6te kan auch die 7me liegen, ehe ſie in die 6te reſolviret, wie unten einige Exempel anweiſen werden. Uberhaupt aber iſt dieſe 2da ſuperfl. ihrer Natur nach, mehr veränderlich, als einige andere Falſa, und läſſet ſich nach dem Unterſcheide des Styli. auff mancherley Arth gebrauchen, wovon wir folgende Arthen ſpecificiren wollen, als:

den ♮ welche zugleich eine Falſam helffen ausmachen, beſonders behutſam umgehen; auſſer dem vollſtimmigen Accompagnement aber gedachte Verdoppelung niemahls gebrauchen.

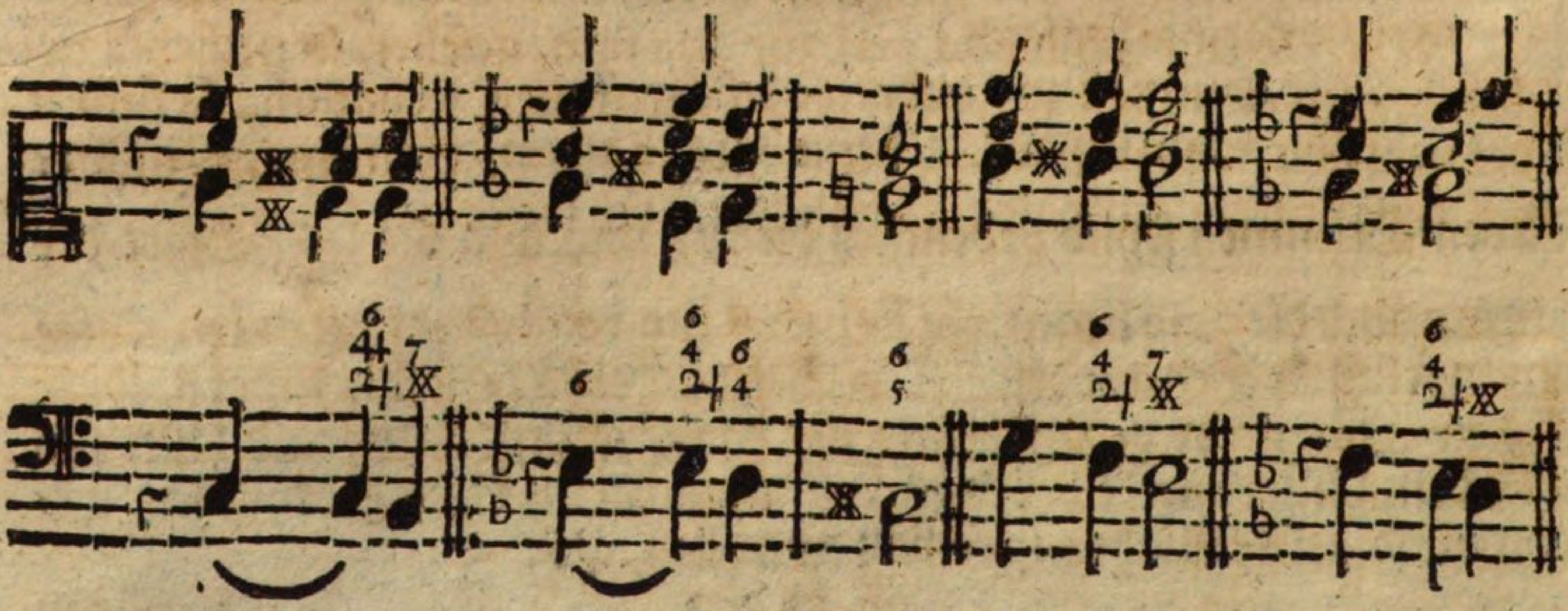
1. Wenn der Baſſ vorhero lieget, und nachgehends gebührend unter ſich reſolviret, wie unten die 2. erſten Exempel ausweiſen.

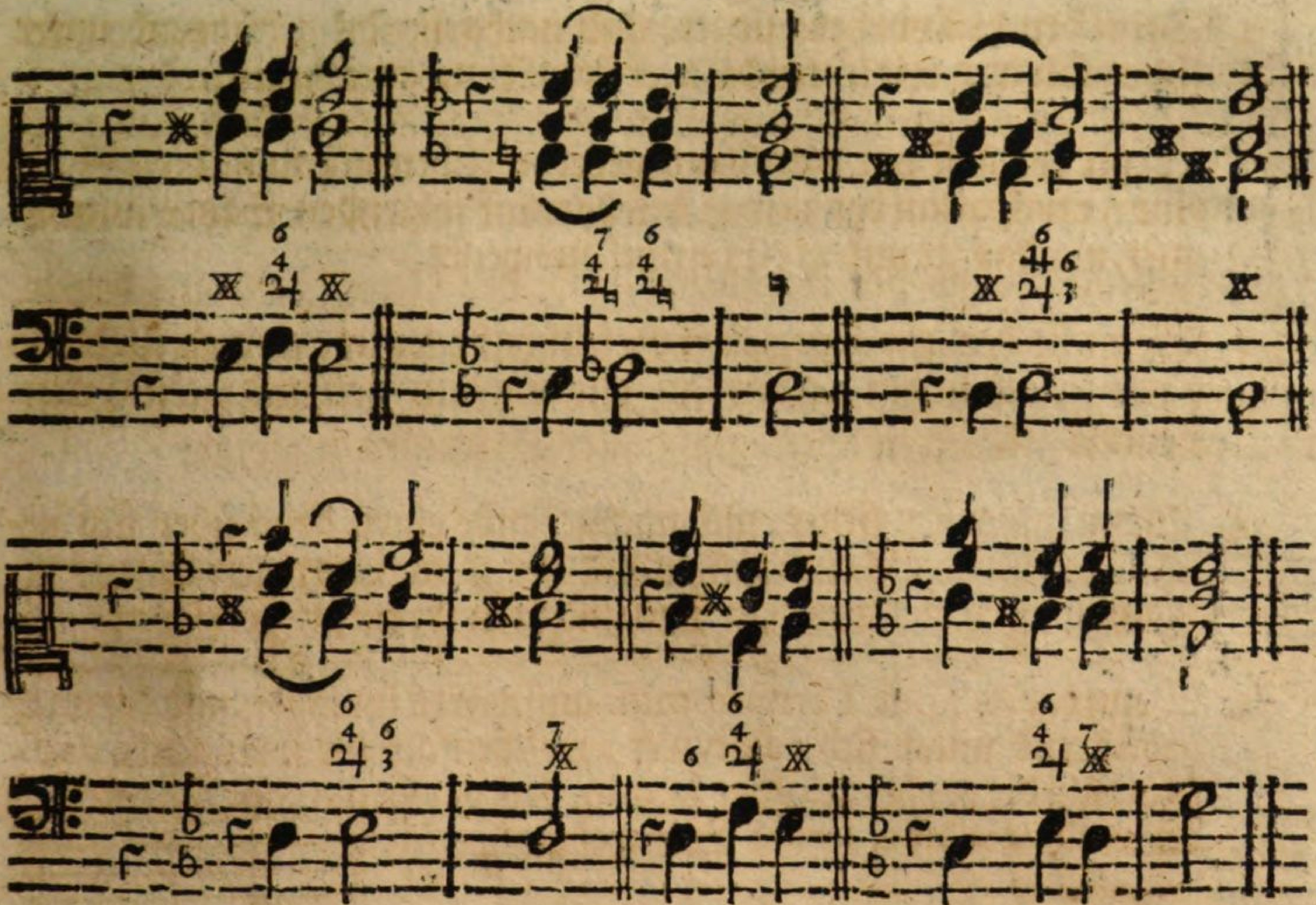
2. Wenn der Baſſ per tranſitum gehet, welchenfalß man dieſe 4 als eine Anticipation der 3a maj. des darauff folgenden Satzes annimmet, wie das 3te und 4te Exempel ausweiſet.

3. Wenn ſie der 4tæ irregulari Geſellſchafft leiſtet, und gleich dieſer vor wie nach liegen bleiben kan, wie aus dem 5ten und 6ten Exempel erhellet.

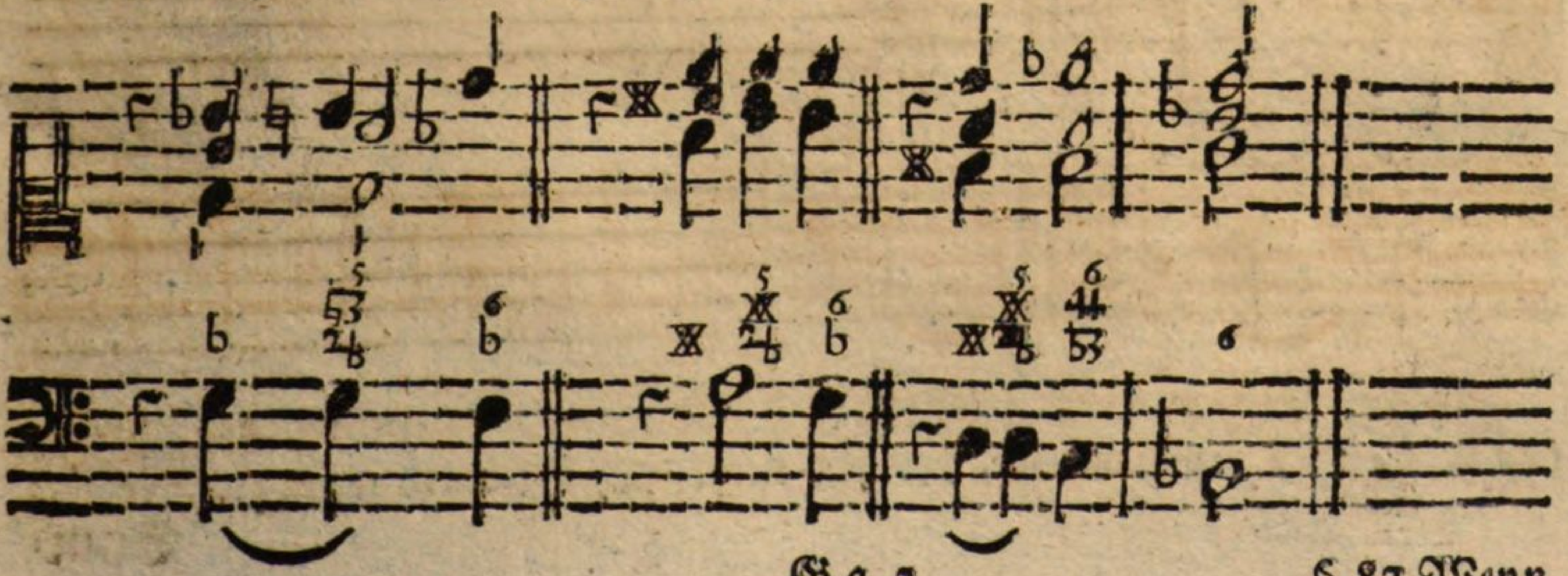
4. Wenn ſie vorher lieget, und nachgehends einen Grad über ſich reſolviret, da ſie als ein Auffenthalt der 3e maj. vorigen Satzes betrachtet wird, wie aus dem 7ten und 8ten Exempel zu erſehen.

5. Wenn der Baſſ per Tertiam min. auffwärts ſpringet, und hernach gebührend unter ſich reſolviret, welchenfals die ſpringende Baſſ-Note als die vorhergelegene 3a min. des vorigen Accordes betrachtet wird, wie die 2. letzten Exempel ausweiſen:

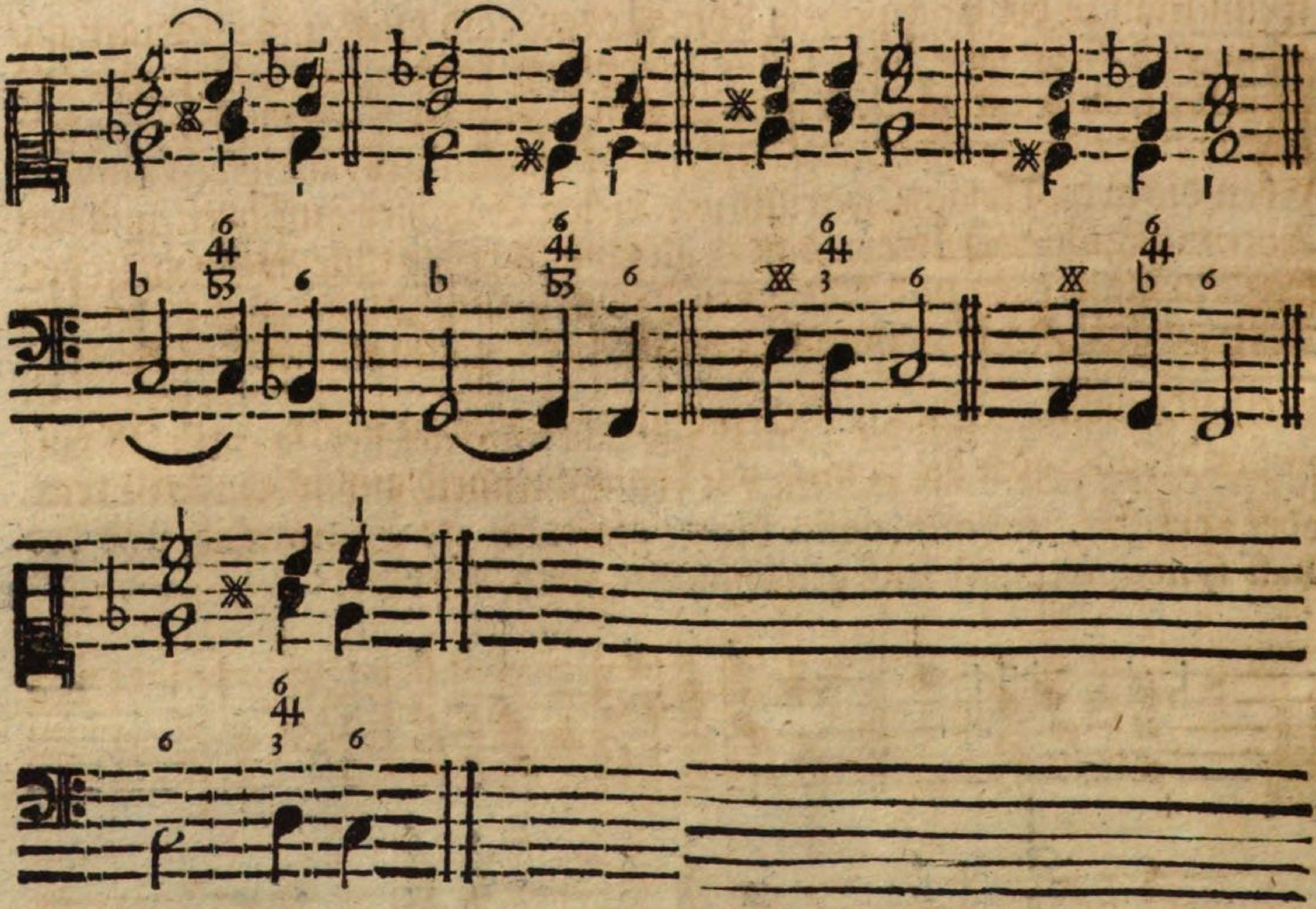




§. 81. Wenn ſich die 3a maj. zur 2da min. geſellet, ſo entſtehet zwiſchen beyden eine Falſa in denen obern Stimmen, nehmlich 2da ſupertl. oder verkehrt, 7ma min. defic. die 5te giebet die 3te Stimme ab, und der Baſſ ſyncopiret nach ſonſt gewöhnlicher Arth dieſer 2de:



§.82. Wenn ſich die 3a min. bey der 4ta maj. findet, ſo machen ſie in den obern Stimmen wiederum die Falſam einer 2dæ ſuperfl. oder umgekehrt, einer 7me min. defic. aus. Die 6te giebet die 3te Stimme ab, und der Baſſ läſſet ſich mit ſeiner 3a min. entweder von der 4ta maj. vorhero ſyncopiren, ehe er reſolviret, oder er gehet bey dem eintretenden Accord $\left\{\begin{matrix}5\\4\sharp\\\flat 3\end{matrix}\right\}$ ſchlechterdings per tranſitum, wie der Unterſcheid aus denen folgenden 4. erſten Exempeln erhellet. Das 5te Exempel aber beſtehet in einer per gradum ausweichenden, und von dar im vorigen Ton zurücktretenden geſchickten Bewegung aller Stimmen zugleich:

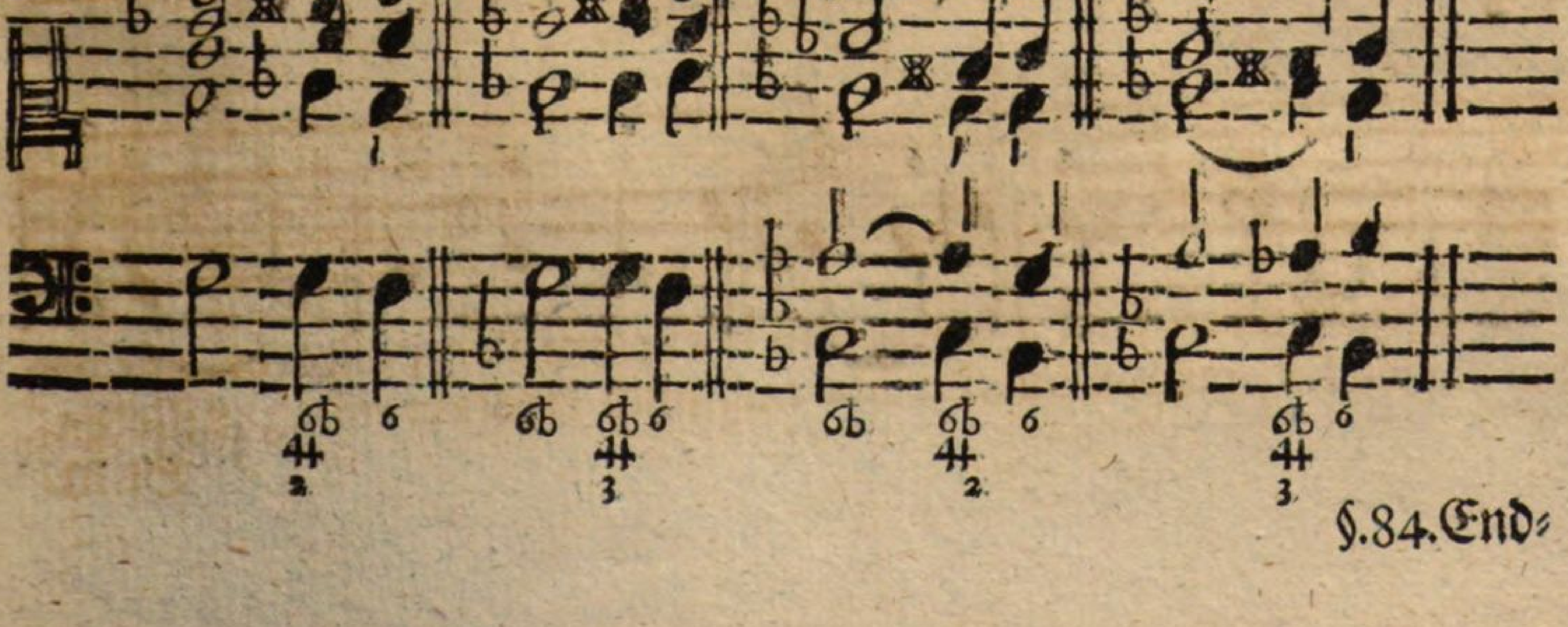


§.83. Einige, ſonſt gelehrte und vornehme Compoſitores, pflegen bey harten Expreſſionibus, der 4tæ maj. auch die 6tam min. zur Neben-

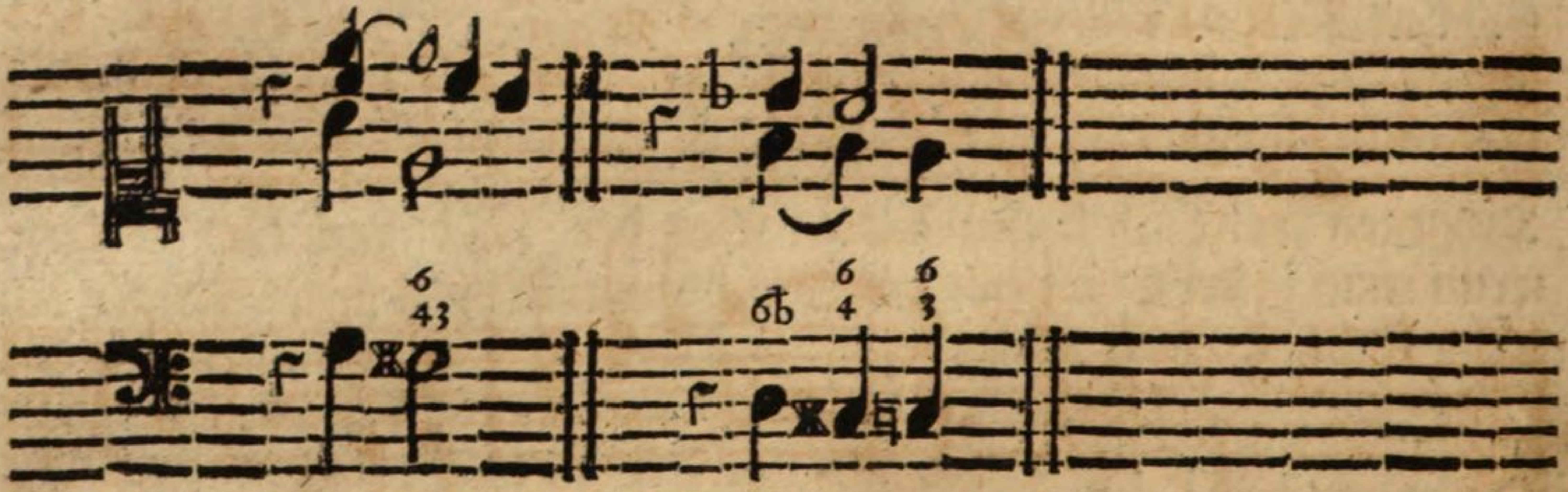
Stim-

Stimme zu geben $\left\{ {6\flat \atop 4} \right\}$ Wird nun dieſe 6♭ oben, und die 4 drunter angeſchlagen, ſo entſtehet zwiſchen beyden Stimmen eine unleidliche Falſa, nemlich die 3a min. deficiens, welche zwar damit will entſchuldiget werden, daß ſie nur gegen eine Mittel-Stimme anſchlage, nicht aber gegen den Baſſ oder Fundamental-Clavem (denn dieſes letztern hat ſich wohl noch kein Autor unterſtanden:) Allein es iſt eine ſchlechte Entſchuldigung, denn wie die 3.min. defic. gegen den Baſſ-Clavem unleidlich und impracticabel iſt, ſo iſt ſie es auch gegen alle die übrigen Stimmen.

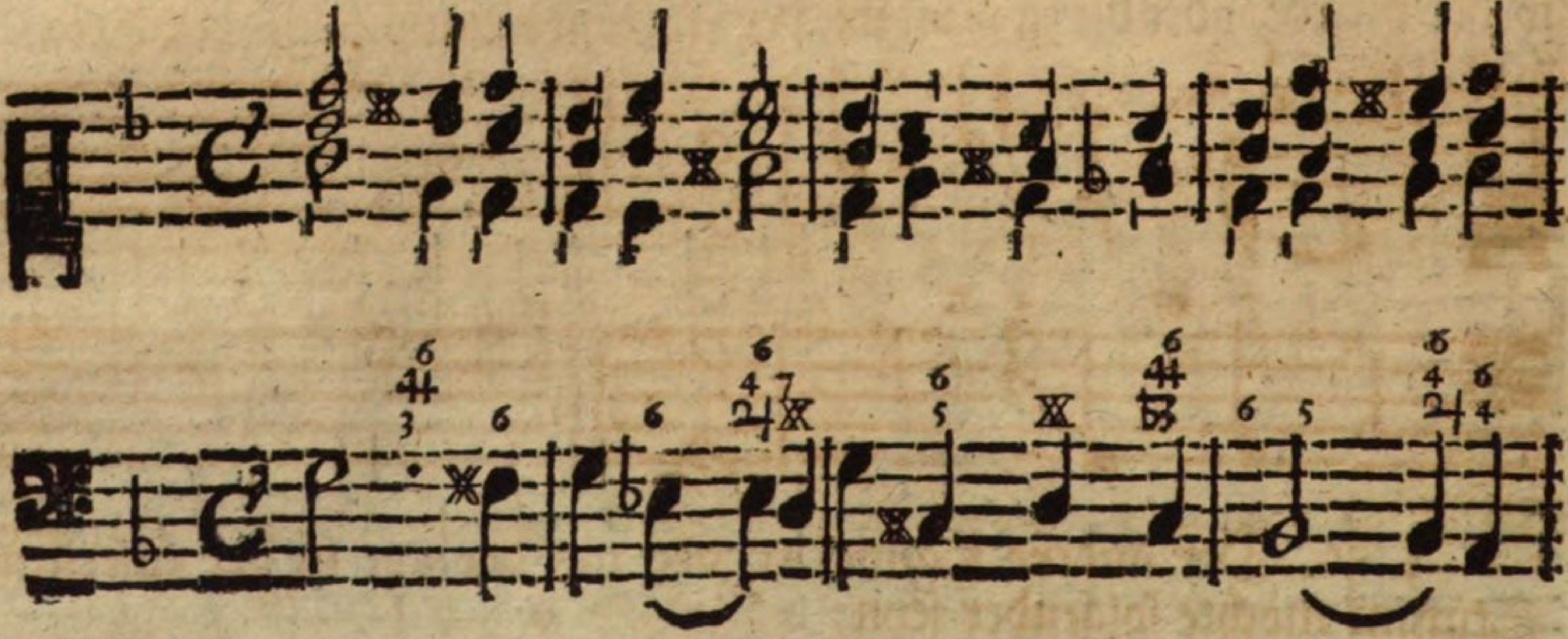
Hingegen wolte ich dieſen harten Satz der $\left\{ {6\flat \atop 4} \right\}$ noch eher billigen, wenn man in der Compoſition die 4 oben, und die 6♭ unter ſelbiger anſchlagen läſſet, weil ſolchergeſtalt zwiſchen beyden Stimmen eine 6ta maj. ſuperflua ſtatt voriger unleidlichen 3e entſtehet, und durch die gröſſere Diſtanz die vorige Härtigkeit einiger maſſen zu evaneſciren ſcheinet. Eben dis iſt die Urſache, warum wir dieſen Satz hier anführen, und den Accompagniſten erinnern, daß er gleichfalls beſſer thue, wenn er in dieſen Caſu die 4 oben und die 6.min. drunter anzuſchlagen ſuchet, wofern er eine abſcheuliche Harmonie, (zumahl auf nachklingenden Pfeiffwerck,) vermeiden will. Die 3te Neben-Stimme aber zu dieſer $\left\{ {6\flat \atop 4} \right\}$ iſt entweder die 2de, oder die 3a min. wie der Unterſcheid aus folgenden Exempeln erhellet:



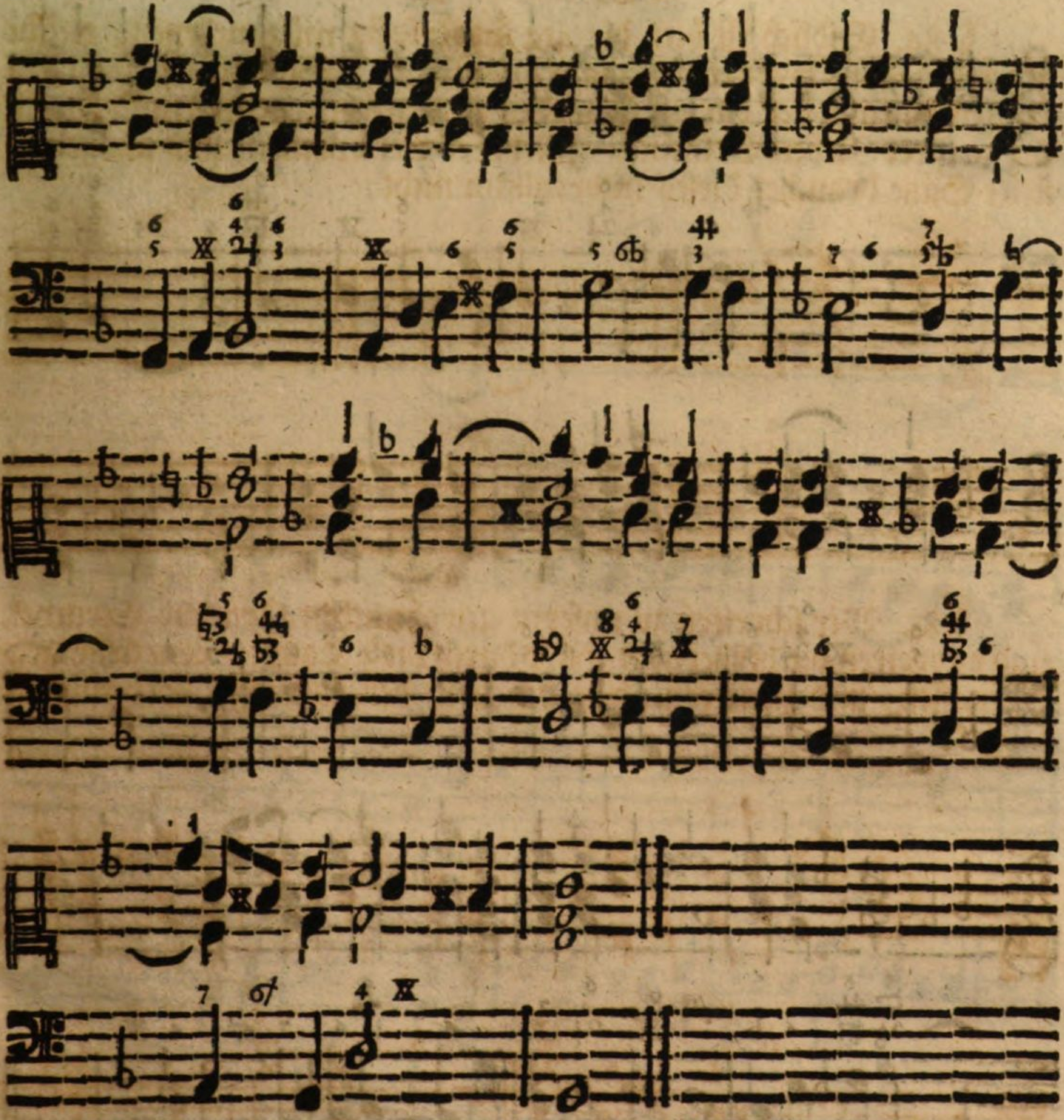
§. 84. Endlich iſt hier die 4ta imperfecta mitzunehmen, welche wegen den Baſſ-Clavem eine Falſam ausmachet. Sie kan als eine bloſſe Auffenthaltung der darauf folgenden 3e angeſehen werden, und hat die 6te zu ihrer Neben-Stimme. Mehrere Ceremonien, und ausgekünſtelte Sätze brauchet dieſes Intervallum nicht:



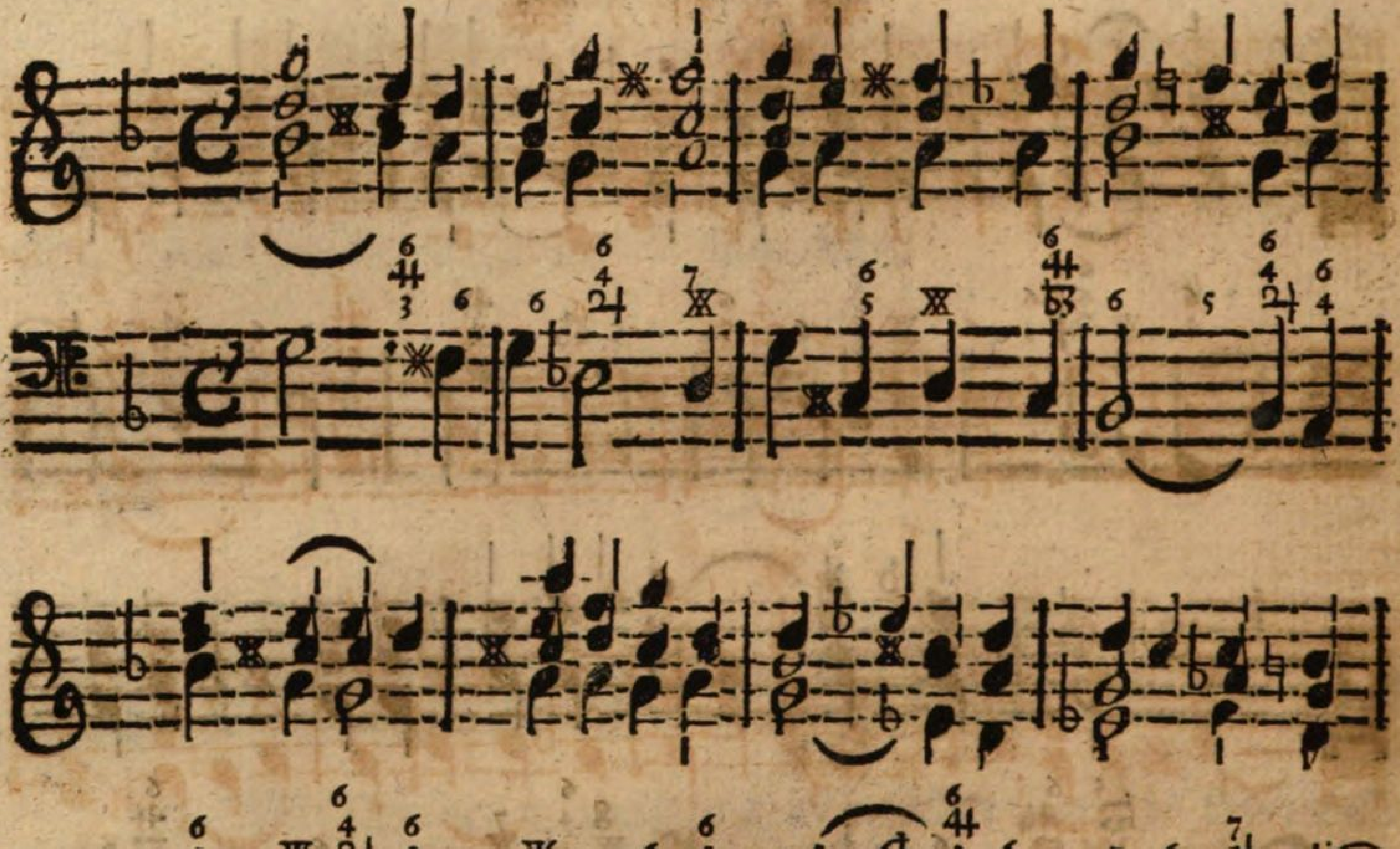
§.85. Wir ſchreiten zu unſerm gewöhnlichen General-Exempel, und exerciren die bißherigen Sätze durch die 3. Haupt-Accorde folgendermaſſen, und zwar erſtlich da die 5te in der äuſſerſten Stimme anfänget:



§.86. Der

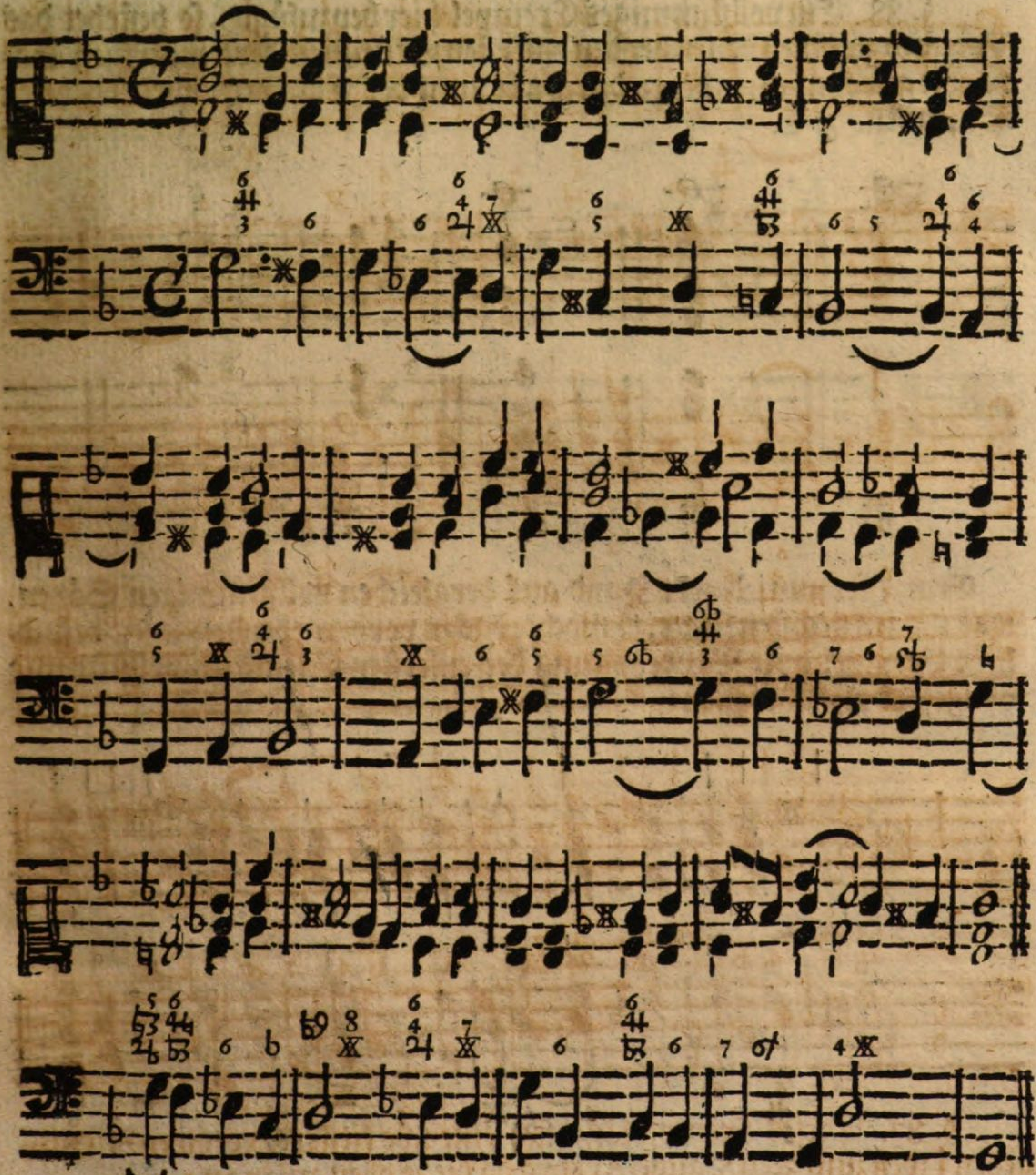


§. 86. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der euſerſten Stimme möchte folgender ſeyn:

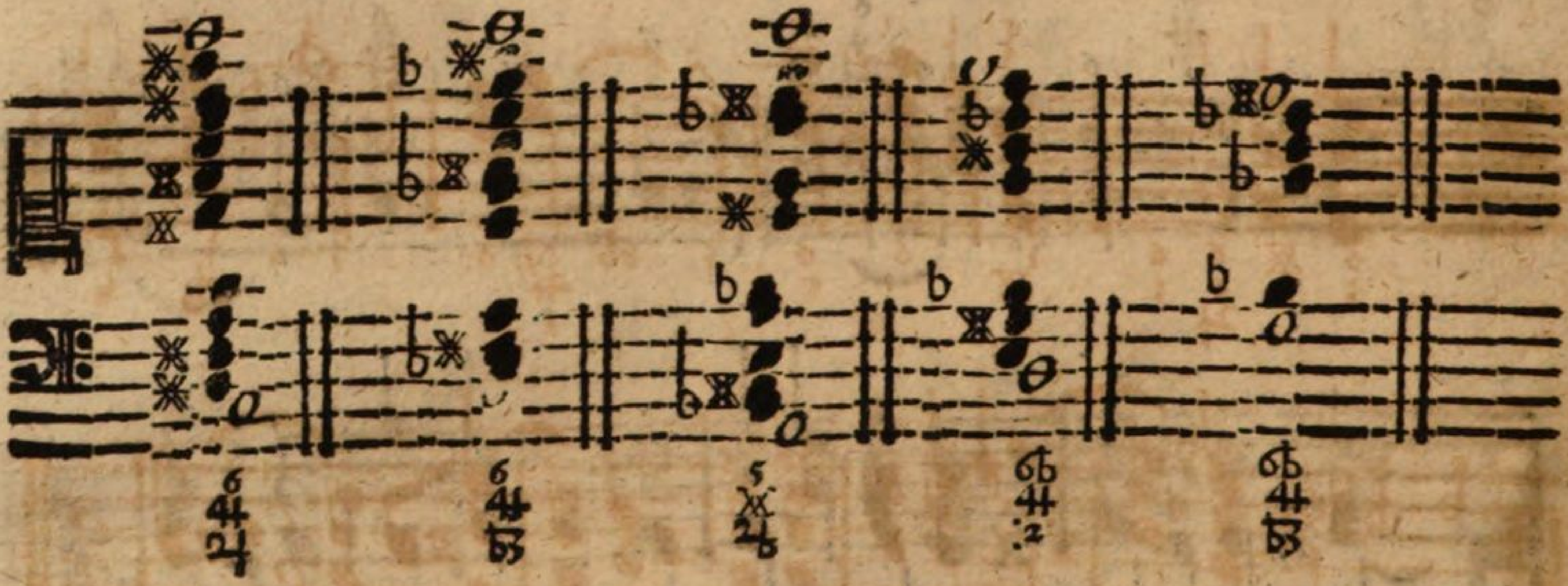


§. 87. Dieſes Exempel läſſet ſich eine 8ve tieffer exerciren. Wir gehen indeß zum 3ten Haupt-Accord da die 3e oben anfänget:

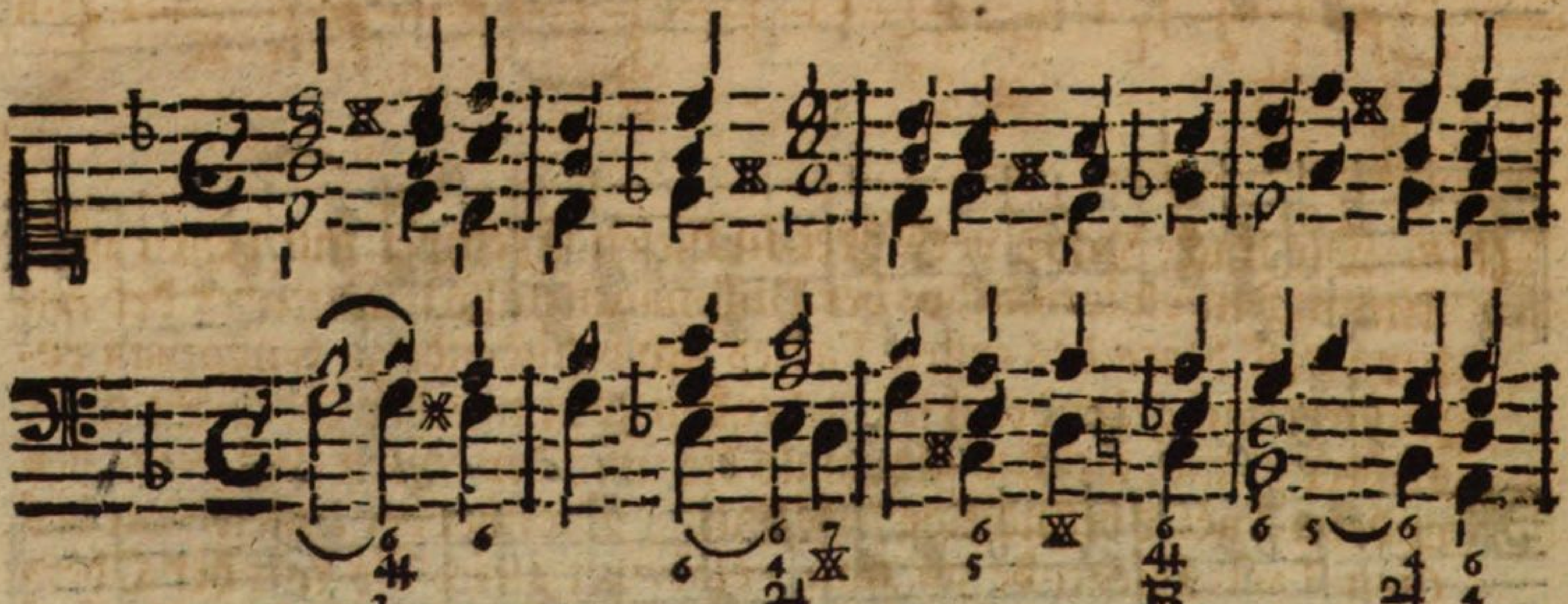
§. 88. Ein

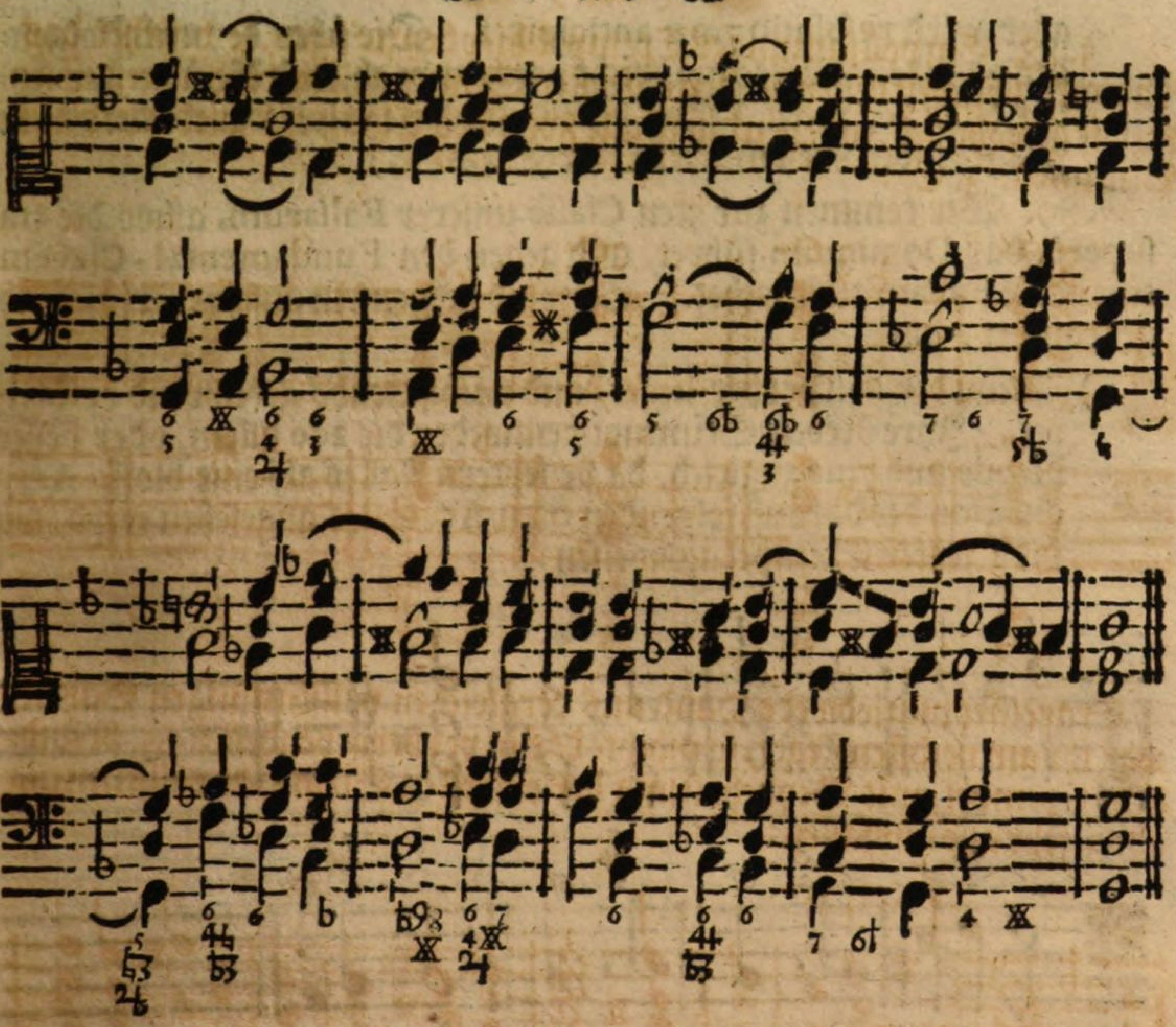


§. 88. Ein vollſtimmiges Exempel hier beyzufügen, ſo beſtehet das Vacuum zwiſchen denen beyden euſerſten Stimmen der bißherigen Sätze, wie gewöhnlich, in denen durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Stimmen. z. E.



Ergreiffet nun jedwede Hand aus dergleichen vollſtimmigen Sätzen, was ihr am nechſten lieget, ſo möchte das in vorhergehenden §. 85. befindliche Exempel, mit Beybehaltung der euſerſten Stimmen vollſtimmig ohngefehr alſo ausfallen:



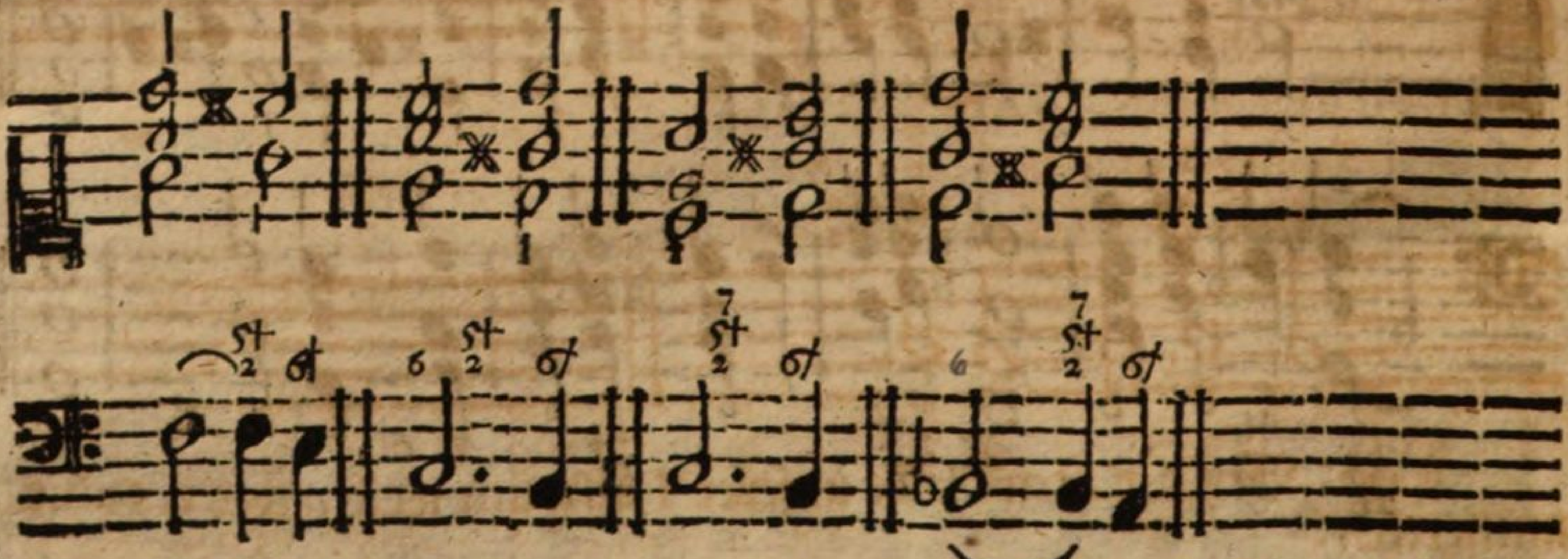


(NB. Die lincke Hand verfähret in dieſen Exempel mit denen vollſtimmigen reſolutionibus der Diſſonantien alſo: Die über der andern Baſſ-Note des erſten Tactes ſich befindende 3a ſyncopata reſolviret nachgehends in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme rechter Hand, welches gleichfals die über der letzten Baſſ-Note des andern Tactes befindliche 7me thut. Die über der letzten Note des 6ten Tactes liegende 5ta min. reſolviret gleichfals mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, über der erſten Note des 8ten Tactes

aber, wird reſolutio 7mæ anticipiret. Die über der nechſtfolgenden Note befindliche 7me bricht per ſaltum ab, und die über der letzten Note des 10ten Tactes befindliche 7me reſolviret wiederum in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

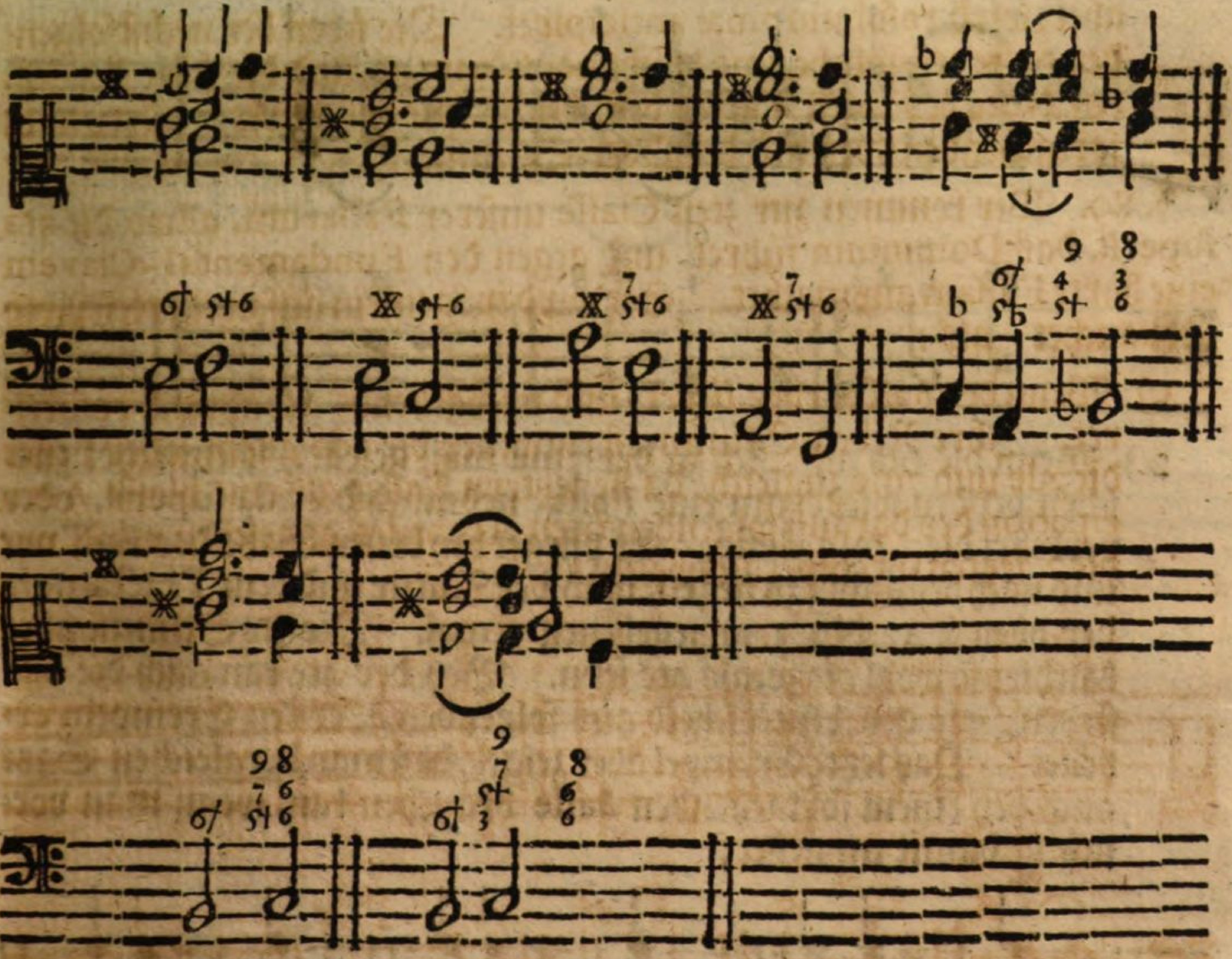
§. 89. Wir kommen zur 3ten Claſſe unſerer Falſarum, allwo die 5ta ſuperfl. das Dominium führet, und gegen den Fundamental-Clavem eine harte Falſam ausmachet. Sie wird insgemein auf zweyerley Arth gebrauchet, als:

1.) Wenn der Baſſ vorher lieget, und nachgehends gebührend reſolviret. Ihre Neben-Stimme iſt entweder die 2de allein, oder beſſer die 2de und 7me zugleich, da ſie letztern Falles als eine bloſſe Anticipation des darauff folgenden 6ten Accordes angeſehen wird, wie die 2. letzten Exempel ausweiſen:



2.) Wenn ſie ſelbſt vorher lieget, und nachgehends auffwerts in die 6te gehet. Weswegen ſie ſolchenfals als eine bloſſe Auffhaltung dieſer drauff folgenden 6te angeſehen wird. Ihre Neben-Stimmen ſeynd ordentlich die 3e und 8ve, es werden aber öffters die 4te, 7me und 9ne dabey angebracht, wie folgende Exempel alle Caſus erläutern:

§. 90. Bey

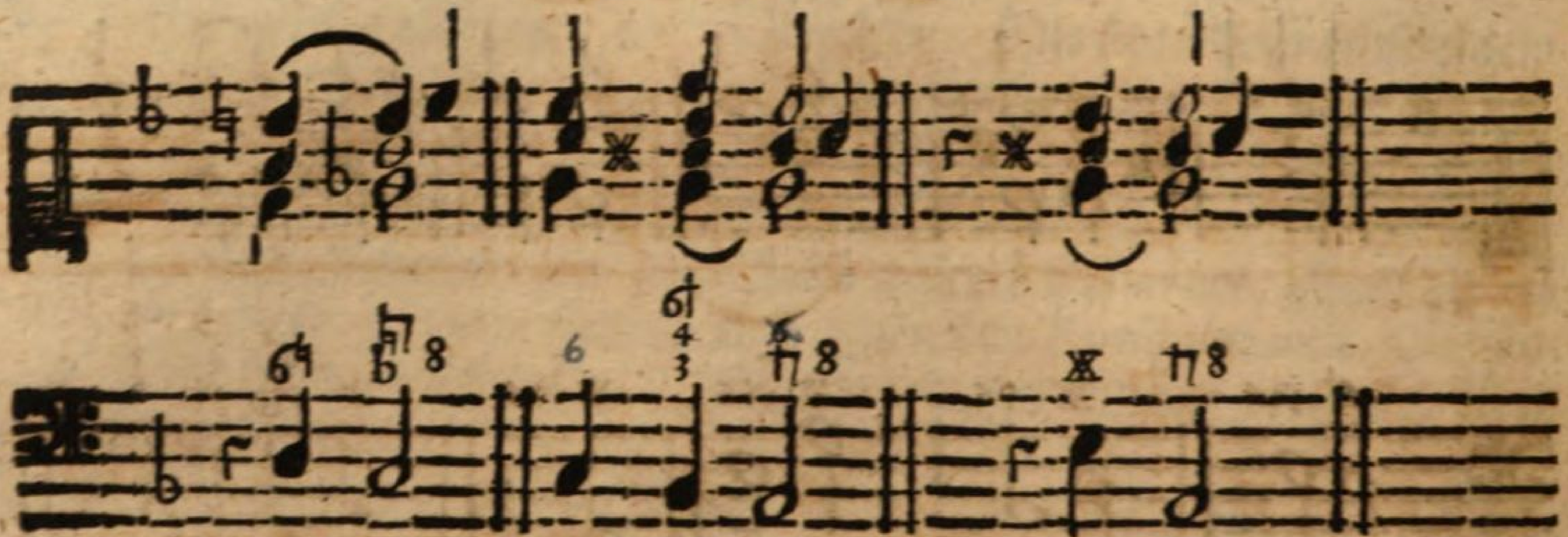


§. 90. Bey der 4ten Claſſe unſerer Falſarum wollen wir 2. Caſus anmercken:

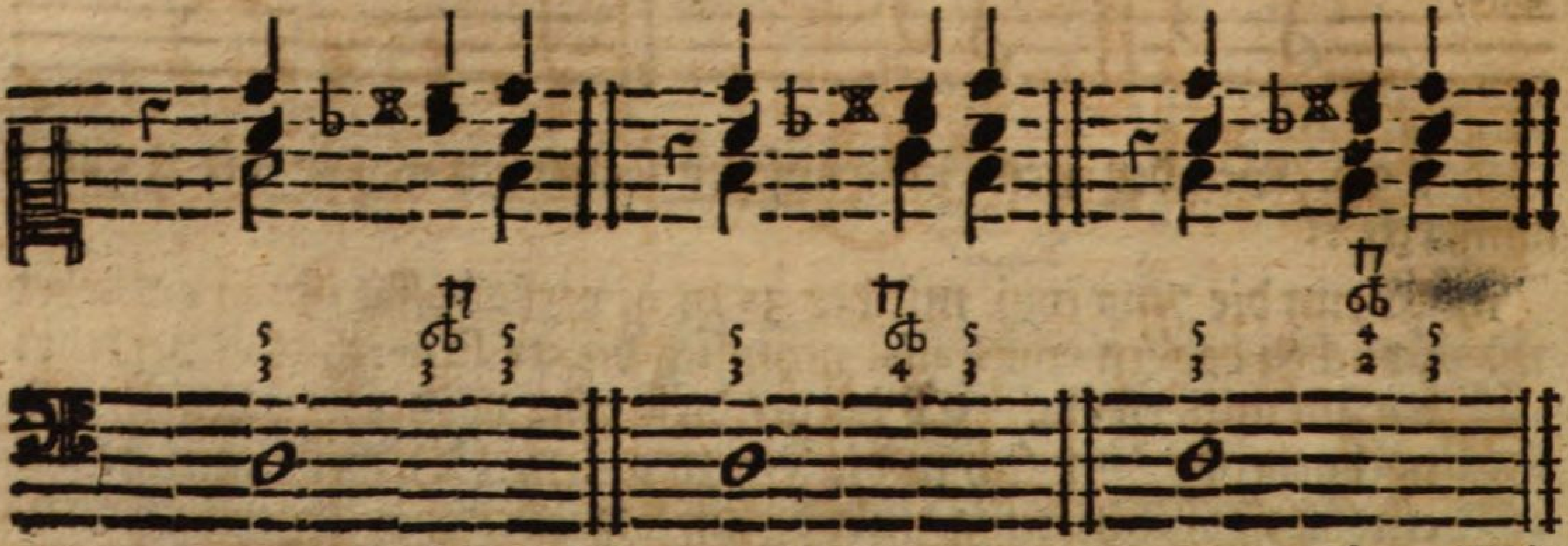
1.) Wenn die 7ma maj. mit der 3a min. verknüpffet iſt, ſo entſtehet zwiſchen beyden eine Falſa, nehmlich die 5ta ſuperfl. oder verkehrt die 4ta imperfecta. Es pfleget dieſe 7me vorhero zu liegen, und nachgehends über ſich in die 8ve zu gehen, (k) weswegen ſie als eine bloſſe Auffhaltung dieſer drauff folgenden 8ve angeſehen wird. Ihre 3te Stimme iſt ordentlicher Weiſe die 5te:

2) Wenn

(k) Es bedienet ſich die 7ma maj. hier eben der Freyheit, wie in vorhergehenden §. 89. No. 2. die 5ta ſuperflua gethan. Dergleichen extravagante Sätze aber,

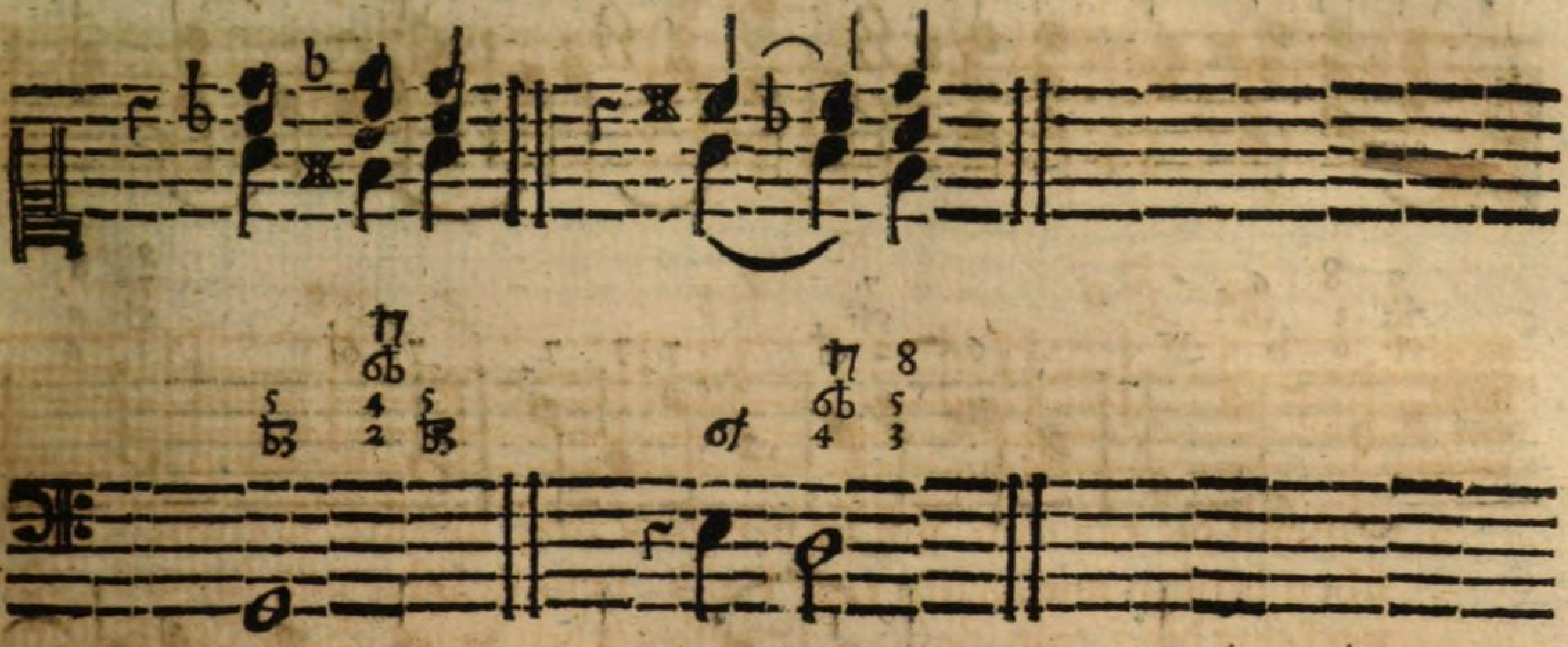


2.) Wenn die 6ta min. ſich zu der 7ma maj. geſellet, ſo entſtehet zwiſchen beyden wiederum eine Falſa, nehmlich die 2da ſuperfl. oder verkehrt die 7. min. defic. Es pfleget bey dieſen Satze der Baſſ vor und nach beſtändig zu liegen, nach der Natur und dem Tractament der oben §. 42. No 3. angegebenen 7. maj. Die 3te Stimme aber kan hier ſo wohl die 3e, als 4te ſeyn. Bey der 4te kan auch die 2de ſtehen, wie der Unterſcheid aus folgenden 4. erſten Exempeln erhellet. Das letzte Exempel aber zeiget, daß man dergleichen Sätze auch bey einem fortgehenden Baſſe brauchen kan, wenn man vorſichtig damit umgehet;

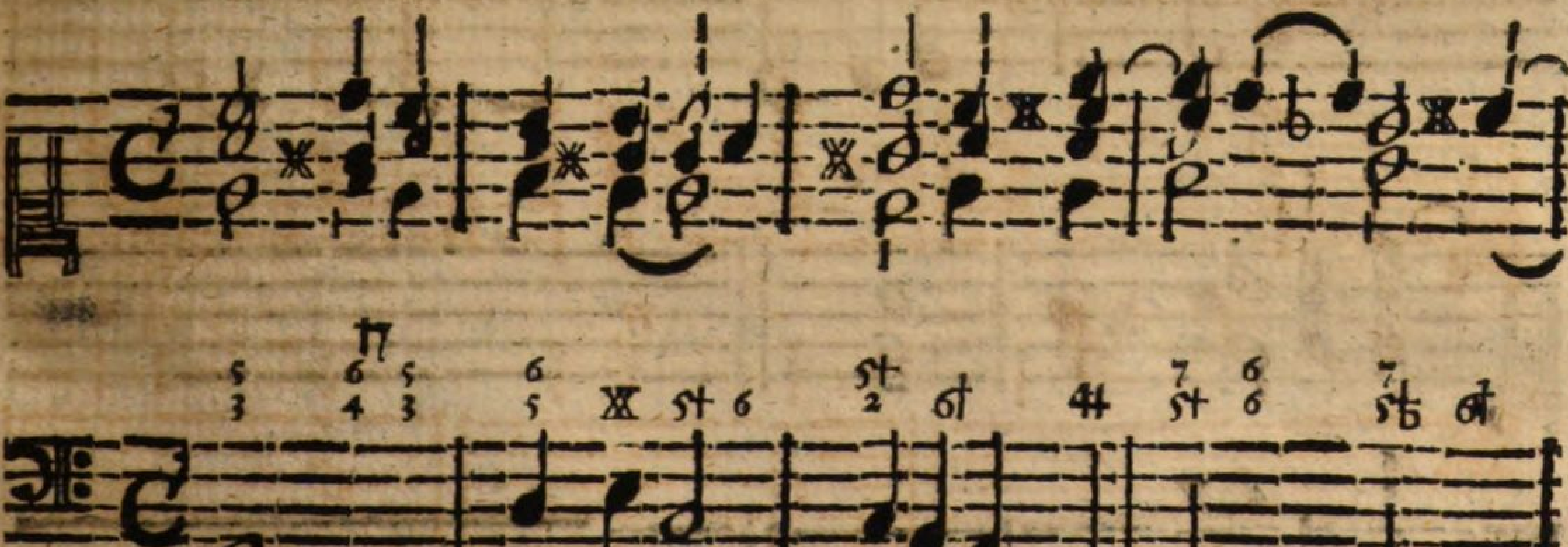


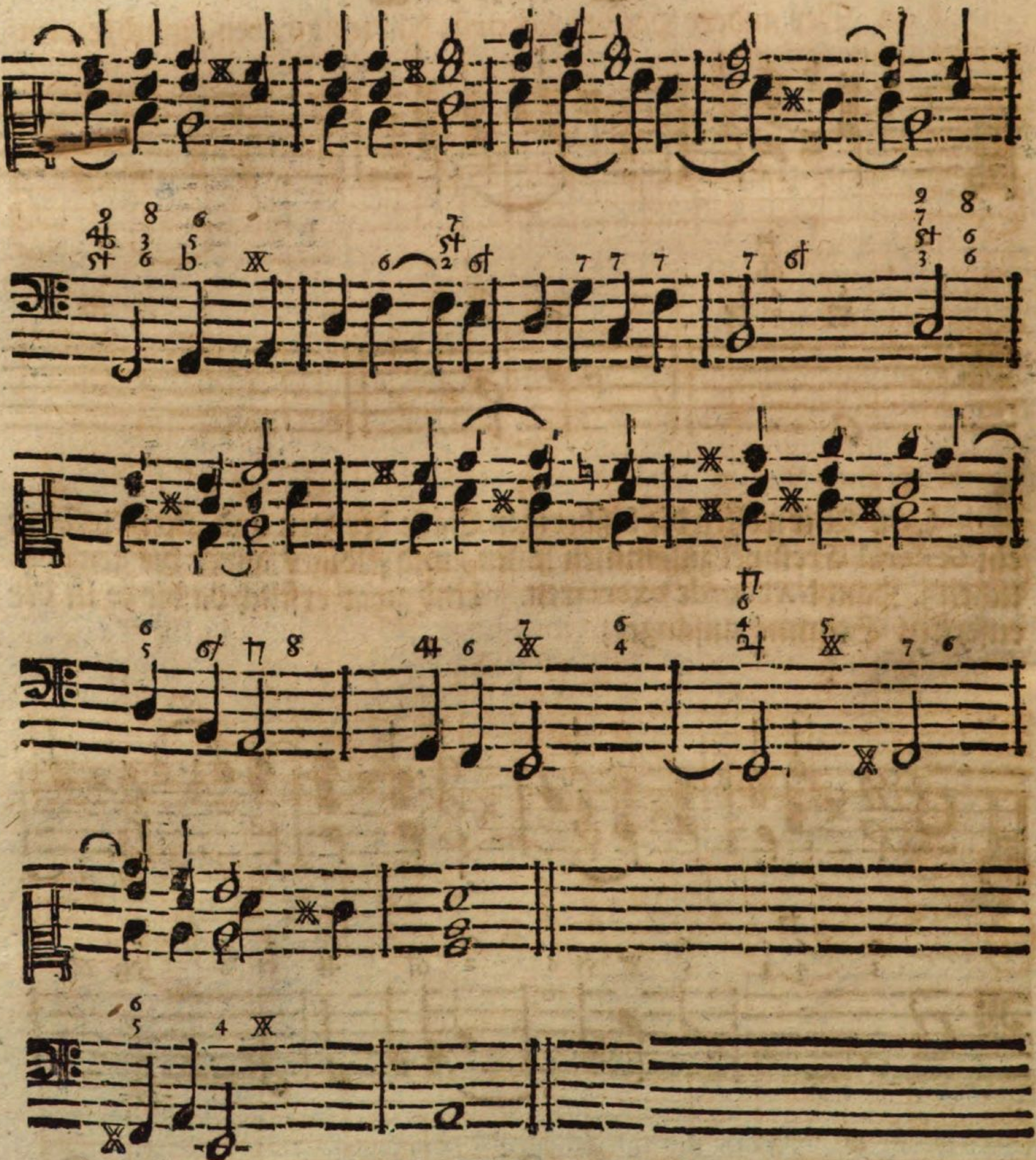
§. 91. Wir

ſoll man in der Compoſition ſelten, oder nur bey Ausdrückung harter Worte gebrauchen, damit eine gute Muſic nicht mit anſcheinenden Illegalitäten überhäuffet werde.



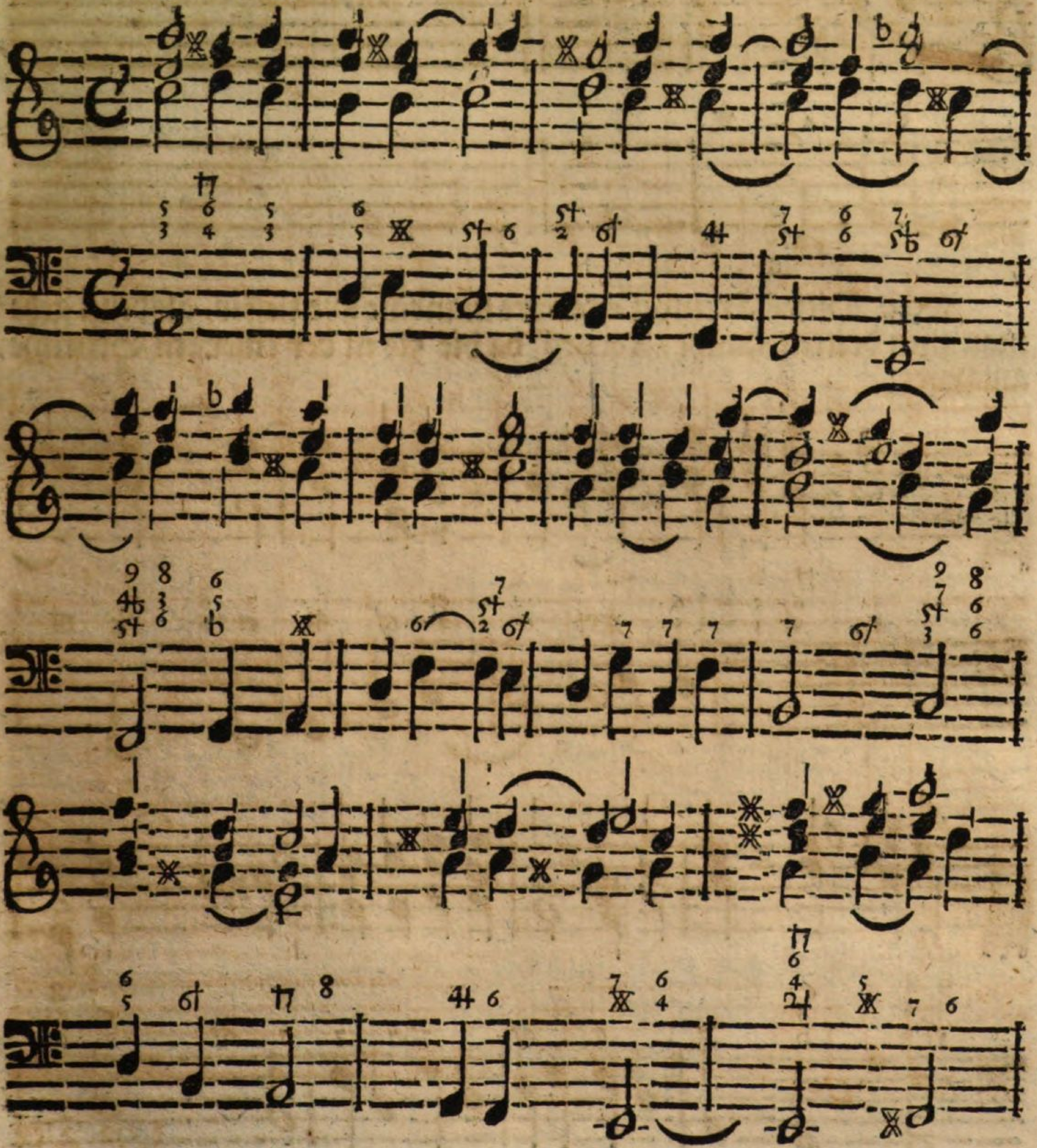
§. 91. Wir wollen die bißherigen Sätze der 3ten und 4ten Claſſe in ein General Exempel zuſammen faſſen, und ſelbiges durch die gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erſtlich da die 3e in der euſerſten Stimme anfänget;

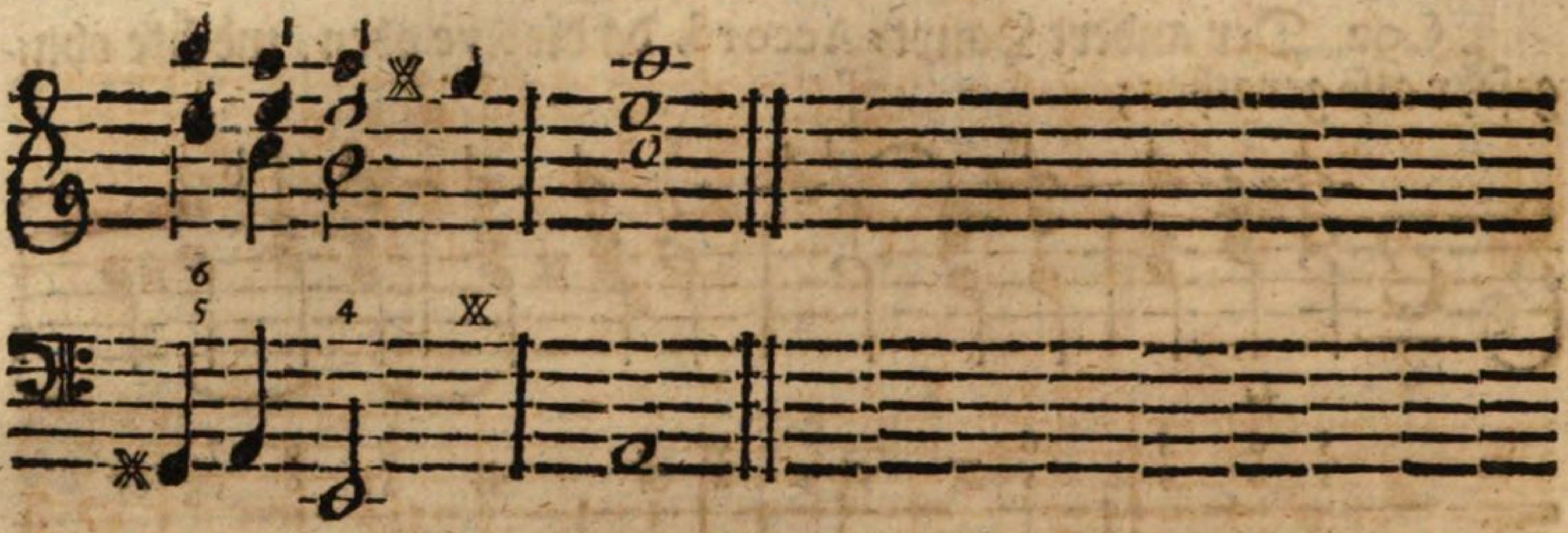




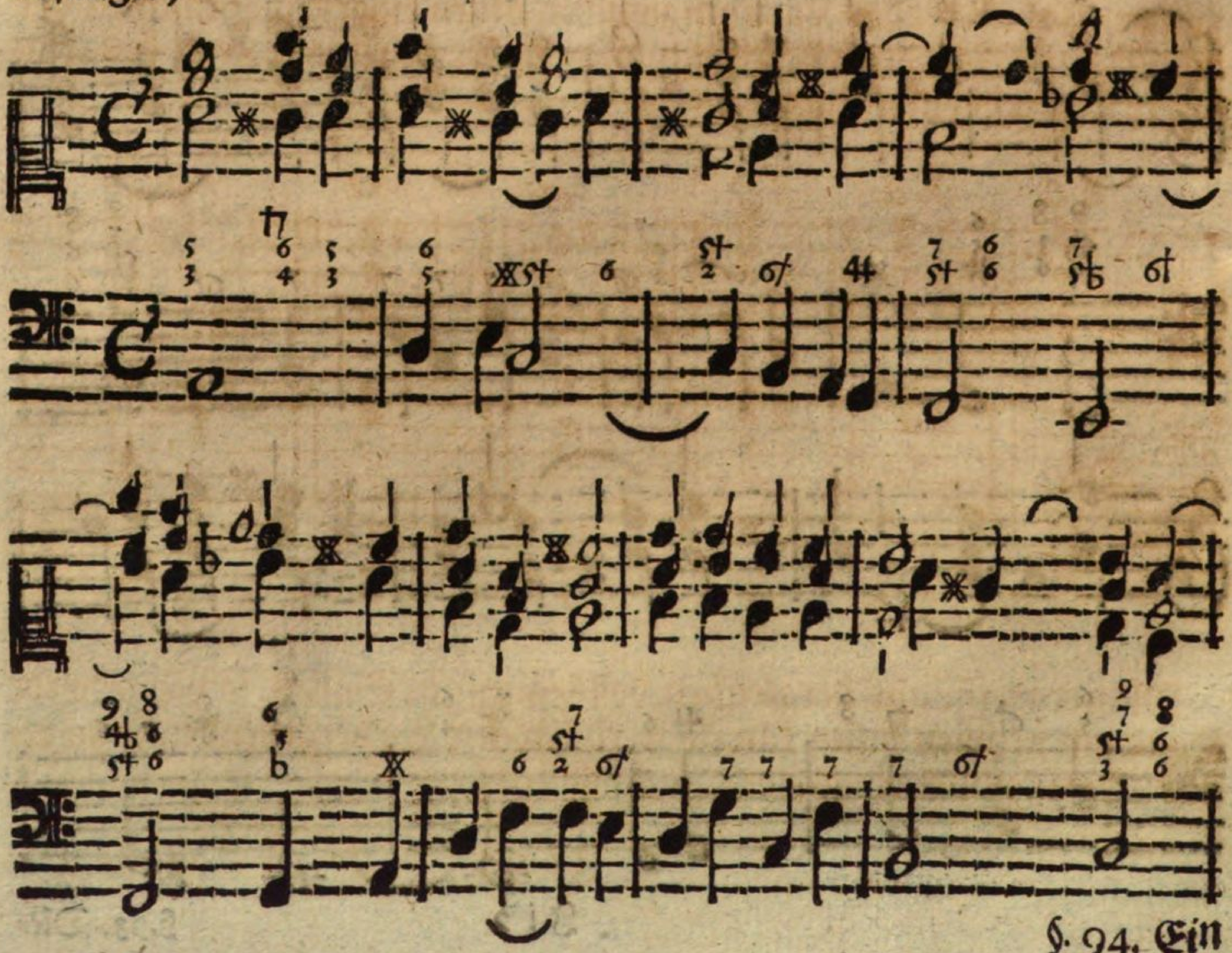
§. 92. Der

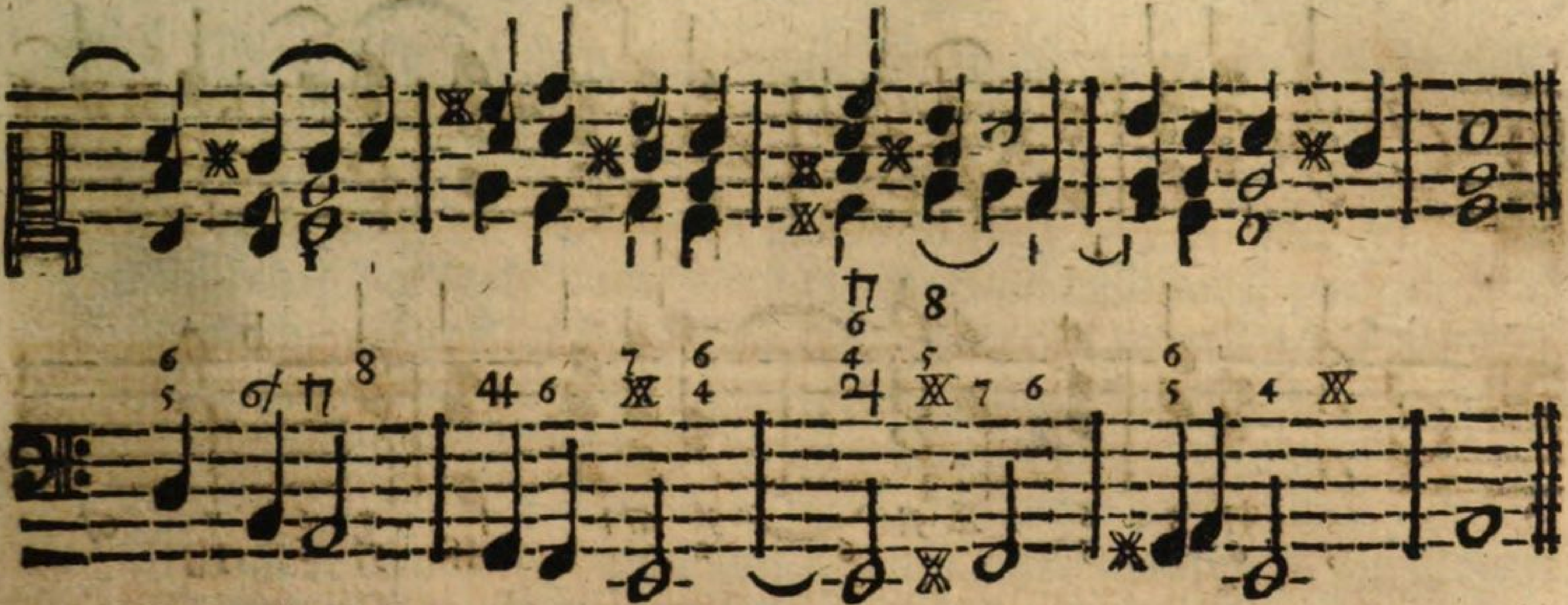
§. 92. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte ohngefehr alſo gerathen;



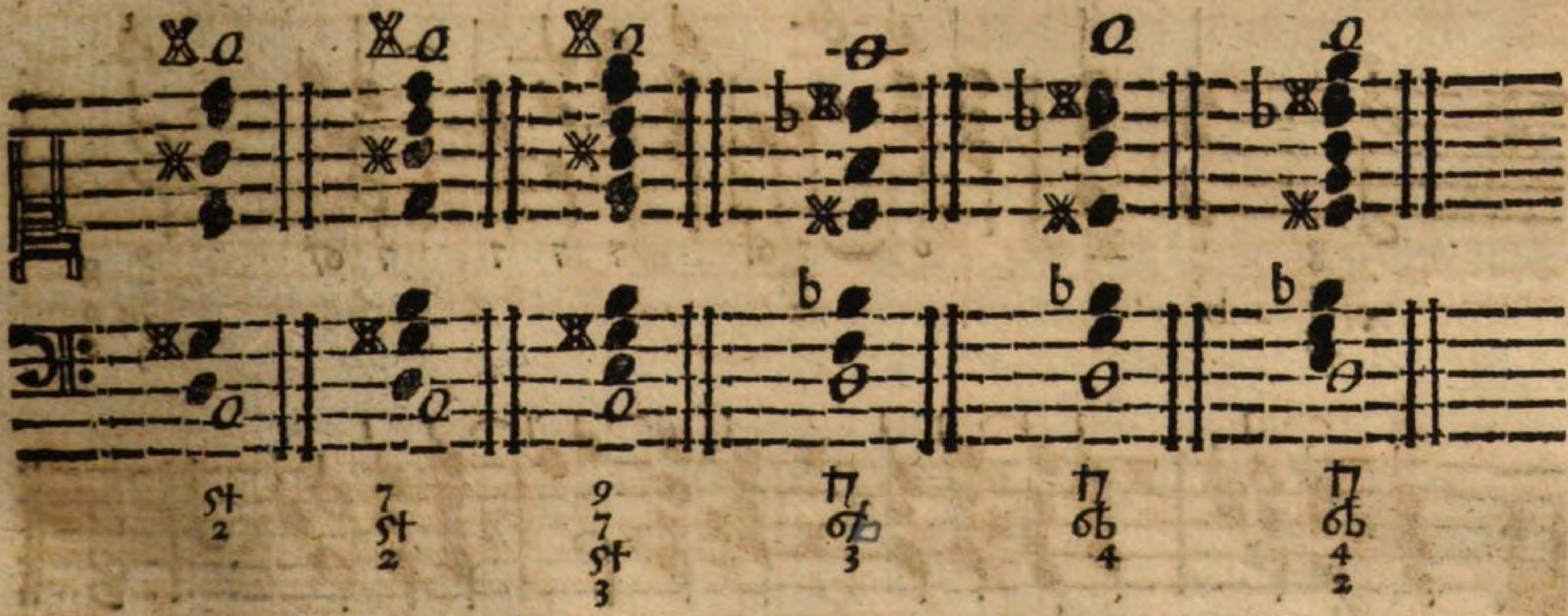


§. 93. Dieſes Exempel exercire man eine 8ve tieffer, alsdenn gehe man zum dritten Haupt⸗Accord, da die 5te in der euſerſten Stimme anfänget;

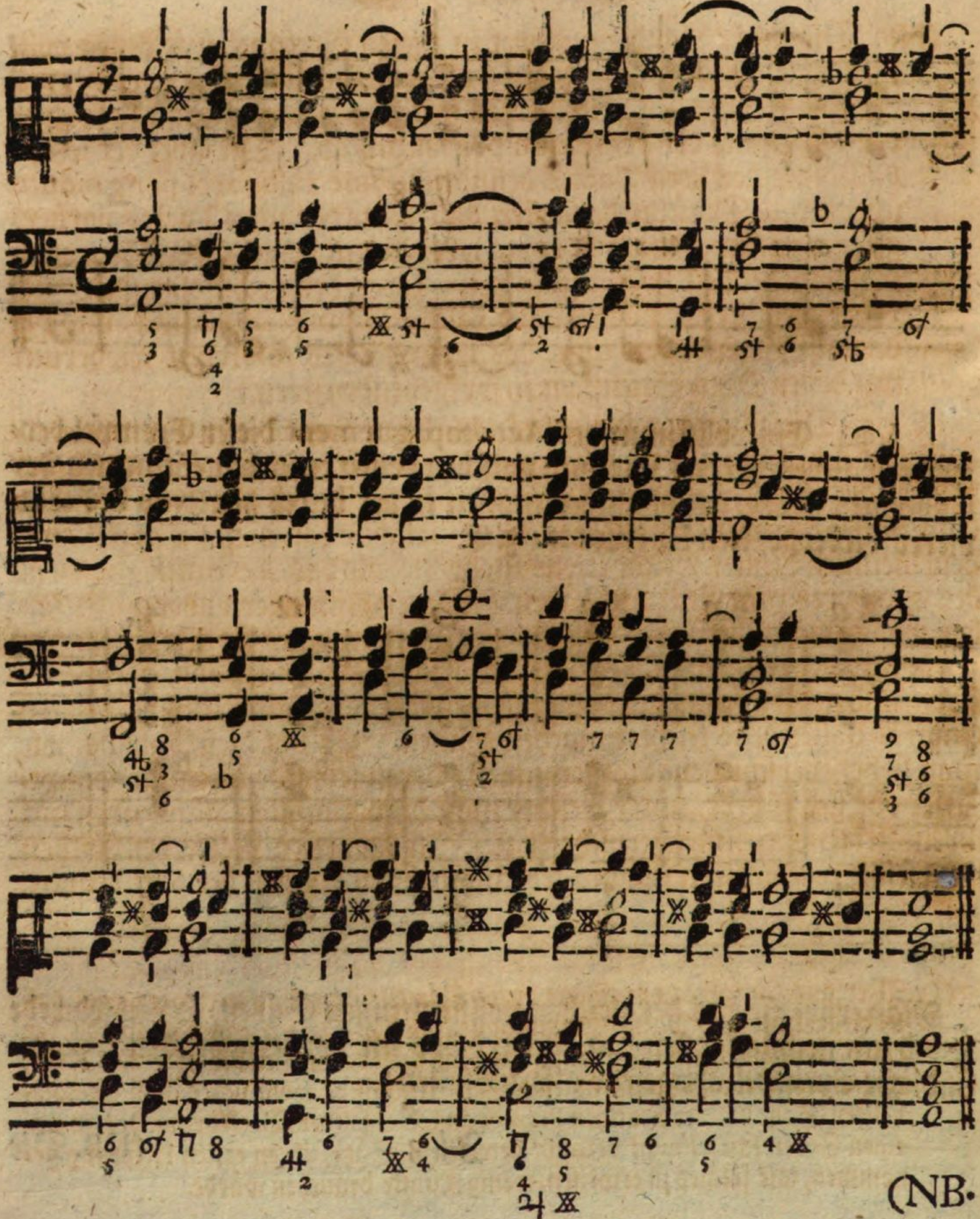




§. 94. Ein vollſtimmiges Accompagnement dieſer Exempel beyzufügen, ſo beſtehet das Vacuum zwiſchen denen euſerſten Stimmen der bißherigen Sätze, gewöhnlicher maſſen in der durch alle 8ven des Claviers wiederhohlten Harmonie. z. E.



Man ergreiffe aus dergleichen vollſtimmigen Sätzen, ſo viel jedwede Hand am nechſten faſſen kan, ſo wird das im vorhergehenden §. 91. befindliche Exempel ohngefehr alſo ausfallen;



(NB.

(*NB*. Die linke Hand verfähret in dieſen Exempel mit denen vollſtimmigen reſolutionibus der Diſſonantien alſo; Die über der andern Baſſ-Note des 4ten Tactes liegende 5ta min. bricht in folgender Note ſtatt der reſolution per ſaltum ab. Die über der letzten Baſſ-Note des 8ten Tactes befindliche 7me reſolviret per gradum überſich. Die über der erſten Baſſ-Note des 11ten Tactes vorhergelegene 4ta und 6ta ſyncopata werden mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven reſolviret. Uber der nechſtfolgenden Baſſ-Note eben dieſes Tactes wird reſolutio 7mæ anticipiret, und die darauff folgende 5ta min. des 12ten Tactes reſolviret wiederum mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven.)

§. 95. Dieſes wären die gebräuchlichſten Signaturen des General-Baſſes, welche man allhier abzuhandeln vor nöthig erachtet. Es seynd hierbey die ſchönſten und fundamentaleſten Sätze der heutigen Praxeos Compoſitoriæ nicht vergeſſen worden, folgbar kan dieſes Capitel auch denenjenigen dienen, welche etwas mehr (l) als das Accompagnement des Claviers zum Entzweck haben. Denen Anfängern aber zu Gefallen, wollen wir allhier eine Tabelle beyfügen, woraus ſie alle bißher tractirte Signaturen nebſt ihren dazu gehörigen Stimmen ohne Mühe erſehen, und ſich ſolchergeſtalt das vorhabende Exercitium eines bezifferten General-Baſſes deſto leichter machen können. Es hat dieſe Tabelle, wie man ſiehet, verſchiedene Abtheilungen, deren jedwede diejenige Haupt-Ziffer vor ſich führet, unter welcher man die verlangten Signaturen mit ihren Neben-Stimmen zu ſuchen hat. In der erſten Reihe der Abtheilung ſelbſt præſentiren ſich die gebräuchlichſten Arthen der Signaturen, wie

(l) Wer aus Curioſität alle Sätze dieſes Capitels dergeſtalt verkehren will, daß jedwede Ober- und Mittel-Stimme mit dem Baſſ-Clave verwechſelt werde, der kan vielleicht noch manchen frembden Satz finden, welcher ſich brauchen läſſet, wofern man damit umzuſpringen weiß. Und iſt es wohl ſicher, daß die notabelſten Sätze unſerer heutigen Praxeos aus eben ſolcher Verkehrung der, in vorigen Zeiten ſchon längſt bekandt geweſenen Sätze, ihren erſten Urſprung genommen, wie ſolches zu erweiſen, wenig Künſte brauchen würde.

wie man ſie wenig oder viel, über denen General-Bæſſen bezeichnet findet: in denen darunter ſtehenden 2. Reihen aber werden die dazu gehörigen Stimmen angegeben.

§. 96. Verlanget man nun beym Exercitio eines vor ſich habenden General Baſſes zu wiſſen, was dieſe oder jene Signatur vor eine Harmonie oder Neben-Stimmen habe, ſo ſuchet man

1.) Beſagte Signaturen ſelbſt in der Tabelle unter der gröſten Zahl ihrer über einander ſtehenden Ziffern. z. E. Den Satz $\binom{9}{4}$ ſuchet man unter der Abtheilung der 9. und nicht unter der Abtheilung der 4te &c.

2.) Die accidentaliter mit ✕♮ und b. bezeichnete oder durchſtrichene Signaturen (z. E. $6\sharp$ $4\natural$ $\flat 7$) welche in dieſer Tabelle nicht ausdrücklich befindlich, haben eben die Neben-Stimmen, welche ihre natürlich geſchriebene Ziffern haben. Dahero wenn man z. E. zu dem Satze $\binom{4\sharp}{\flat 3}$ die Neben-Stimmen wiſſen will, ſo ſuchet man nur den Satz $\binom{4}{3}$ und zwar unter der Abtheilung der 4te, als der gröſten Zahl dieſes Satzes. Will man die Neben-Stimmen zu folgenden Sätzen wiſſen:

$$2\flat \mid \tfrac{6\flat}{\times} \mid \tfrac{4\sharp}{2\natural} \mid \tfrac{\natural 7}{\flat 3} \mid \text{\&c.}$$

ſo ſuchet man ſie wieder unter denen natürlich geſchriebenen Ziffern

$$2 \mid \tfrac{6}{3} \mid \tfrac{4}{2} \mid \tfrac{7}{3} \mid \text{\&c.}$$

3. Und letztens bedeutet das in der Tabelle bey einigen Ziffern befindliche ✱, daß ſelbige Stimmen bey einem 4ſtimmigen Accompagnement nicht abſolut nöthig, ſondern weggelaſſen werden können, wofern ſie nicht beqvehm und gleichſam von ſich ſelbſt in die Hände fallen.

Das IV. Capitel,
Von
geſchwinden Noten,
und
mancherley Tacten.

§. 1.

Bißher haben wir zu jedweder Note einen eigenen Accord angeſchlagen: nunmehro kommen wir zu ſolchen Noten, welche nach denen principiis der Compoſition nicht alle ihre eigene Harmonie haben, ſondern wegen ihrer Geſchwindigkeit bald in ſaltu, bald in tranſitu frey durch paſſiren, als wären ſie gar nicht da geweſen. Und dieſe Freyheit haben nicht nur diejenigen Noten, welche von Natur geſchwinde ſeynd, z. E. die 16theil, ꝛc. ſondern auch diejenigen, welche entweder durch den vorgezeichneten Tact, oder auch durch bloſſe dabey geſetzte Worte gleichſam par force zu geſchwinden Noten gemachet werden, z. E. die 4tel im $\frac{3}{2}$ Tacte, im Allabreve, im ordinairen mit

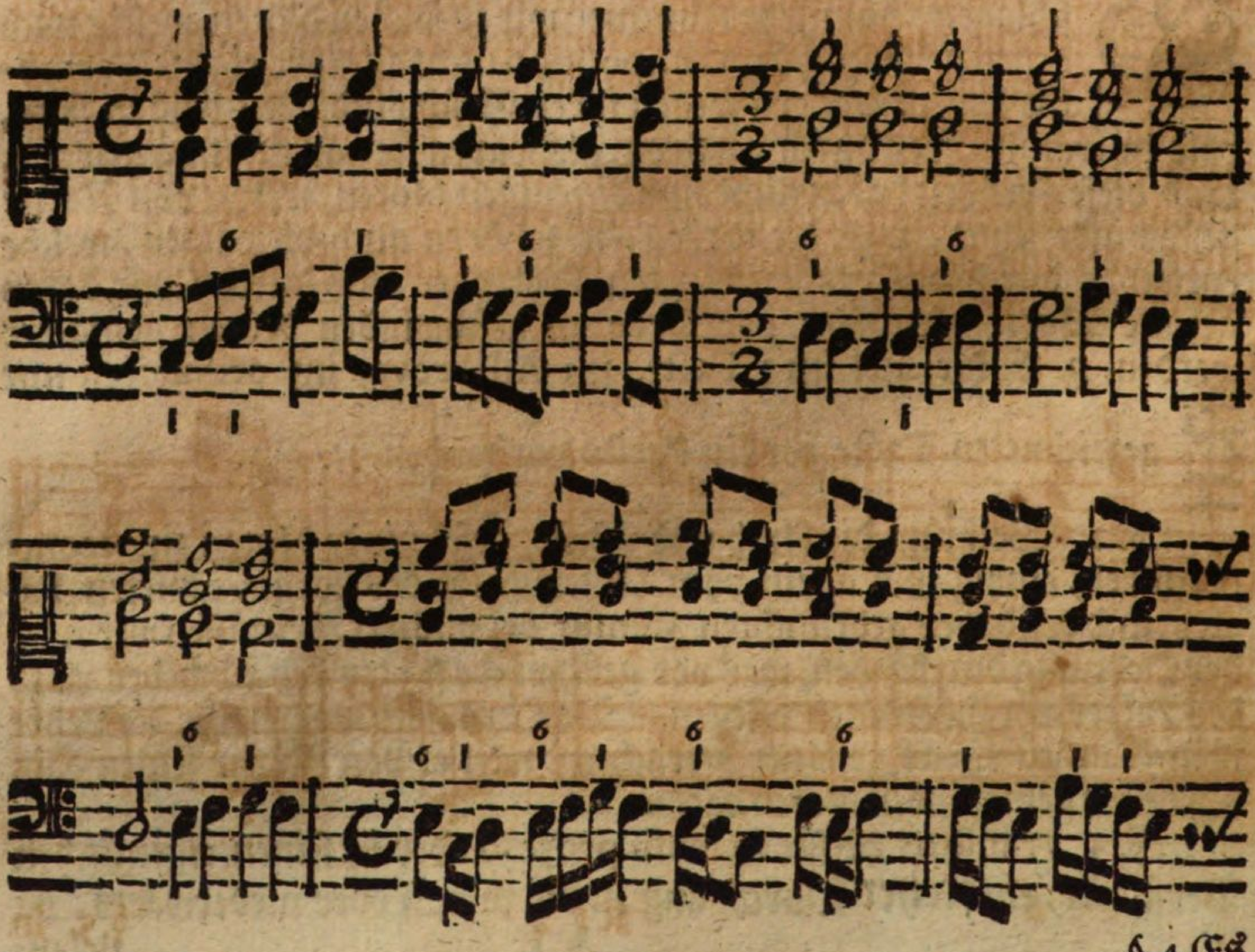
gezeichneten Tacte, wo ein Preſto vorhanden, ꝛc.

§. 2. Weil nun die Arth und Weiſe, geſchwinde Noten zu accompagniren, eintzig und allein vom Unterſcheide des vorgezeichneten Tactes, und der dabey gebrauchten Menſur dependiret, ſo müſſen wir nach der Ordnung durchgehen, was vor geſchwinde Noten bey jedweder Arth des Tactes vorzukommen pflegen. Vorhero aber wollen wir die Lehre vom Tranſitu etwas genauer betrachten, weil er von Natur ſeinen Sitz bey denen geſchwinden Noten hat.

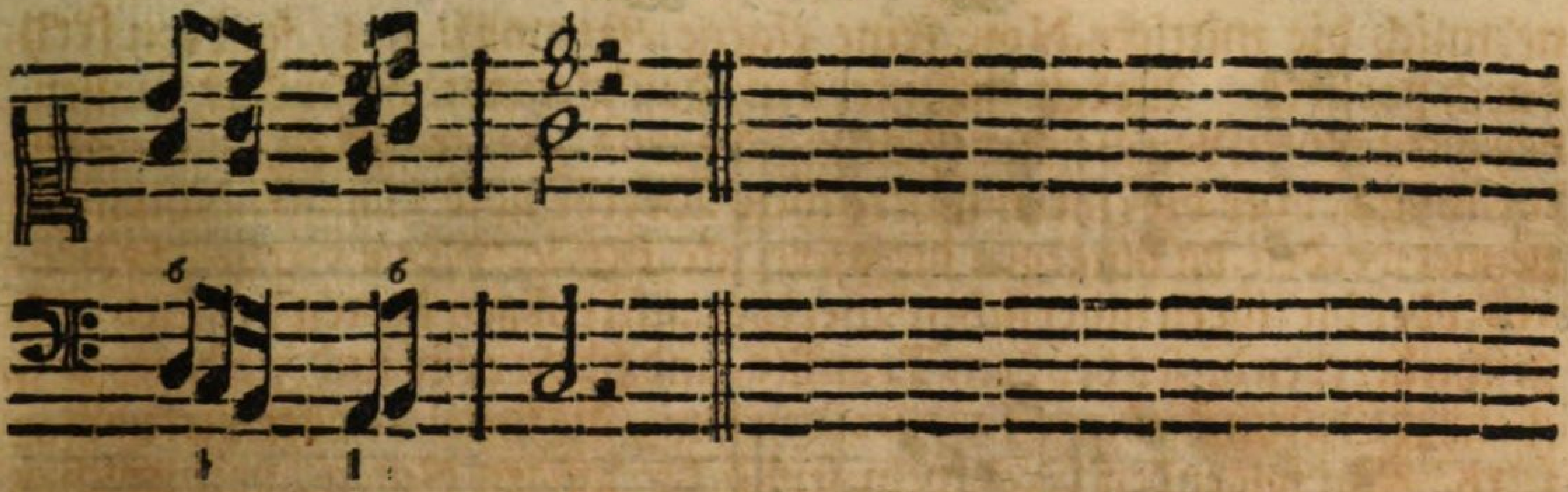
§. 3. Tranſitus heiſſet in ſenſu proprio oder in ſeinen eigentlichen Verſtande, ein freyer Durchgang in die 3e auff oder niederwerts, da

Kk nehm-

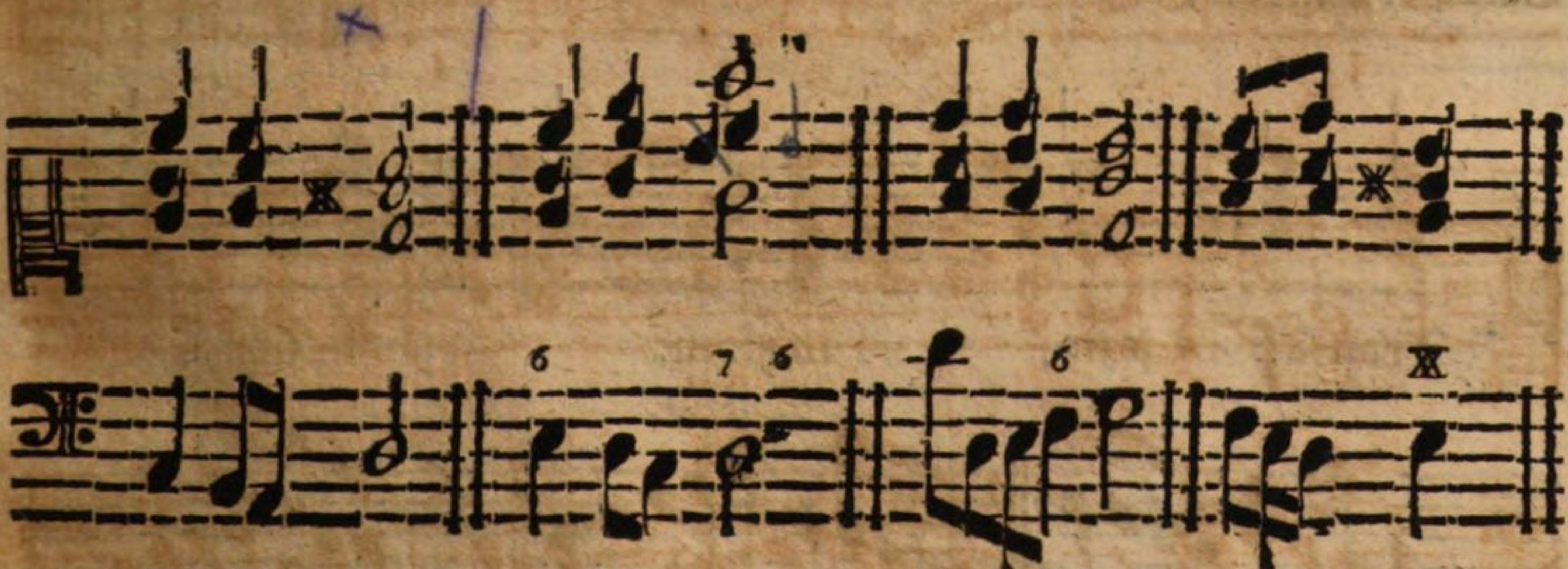
nehmlich die mittlere Note keine eigene Harmonie hat, ſondern frey durch paſſiret. Wobey anzumercken, daß gleichwie bekandter maſſen, bey allen Noten von gleicher Geltung die erſte, 3te, 5te ꝛc. notæ virtualiter longæ, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) langen Noten genennet werden, da hingegen die 2dre, 4te, 6te, ꝛc. Notæ virtualiter breves, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) kurtzen Noten heiſſen: alſo geſchiehet eben dieſes bey dem Tranſitu, und iſt die erſte und 3te Note von gleicher Geltung jederzeit virtualiter lang, die mittlere aber virtualiter kurtz. In folgenden Exempeln ſeynd die langen Noten, von welchen jedesmahl der Tranſitus in die 3e ſeinen Anfang nimmet, mit Strichlein bezeichnet:

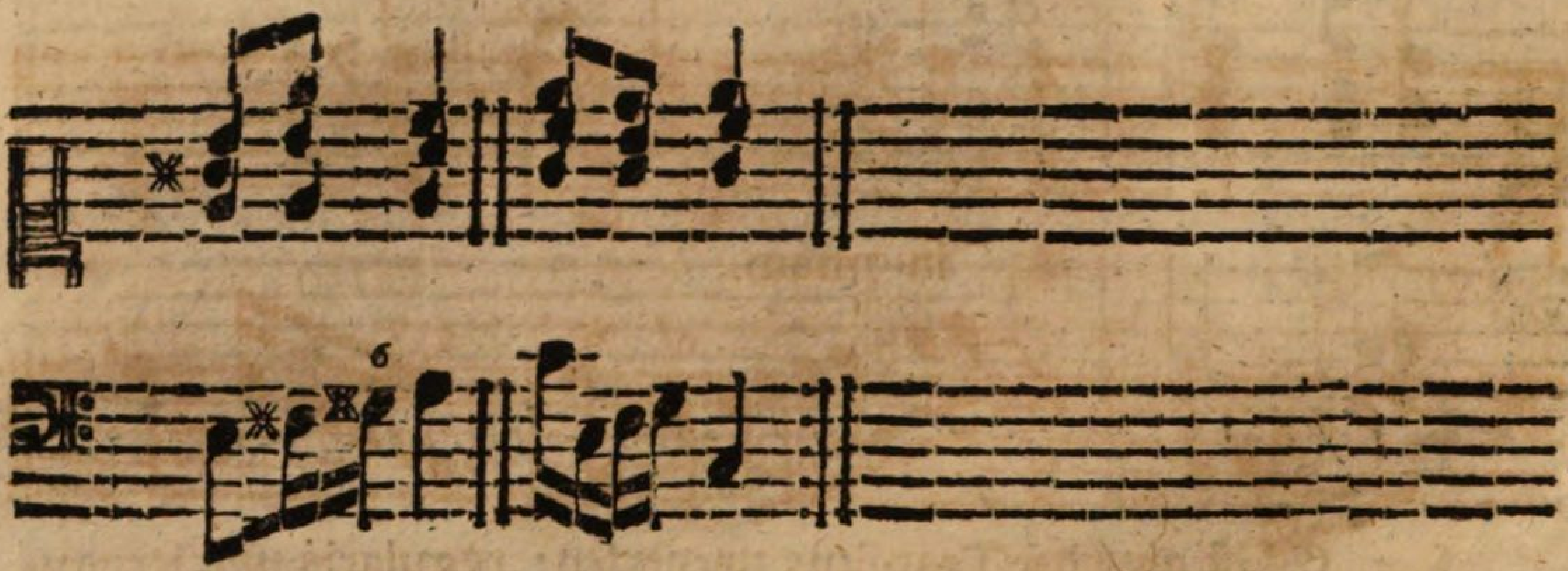


§. 4. Es

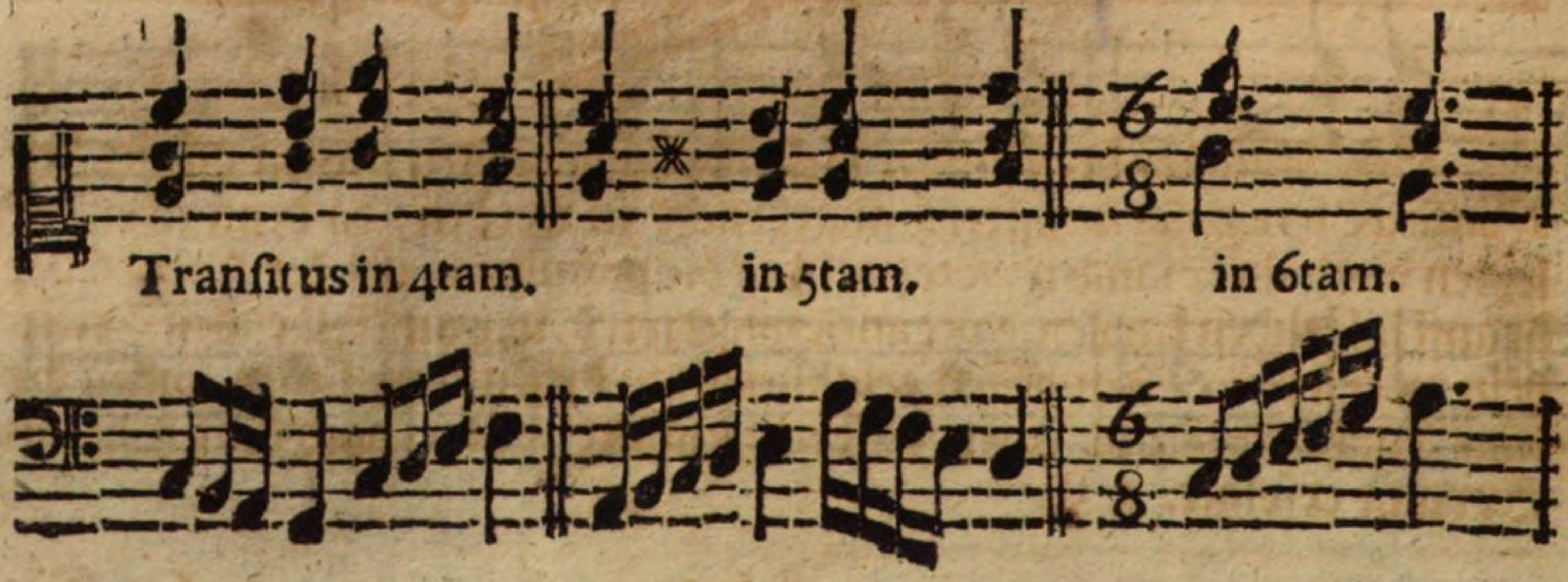


§. 4. Es iſt aber der Tranſitus zweyerley: regularis und irregularis. Der Tranſitus regularis iſt, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde richtig anſchläget oder conſoniret, die nechſtfolgende virtualiter kurtze Note aber im durch pasſiren diſſoniret, wie das nechſt vorhergehende Exempel durchgehends ausweiſet. Tranſitus irregularis iſt, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde falſch anſchläget, oder diſſoniret, die darauff folgende virtualiter kurtze Note aber erſt conſoniret, oder mit dem vorgeſchlagenen Accorde eintrifft, wie aus folgenden Exempeln erhellet:

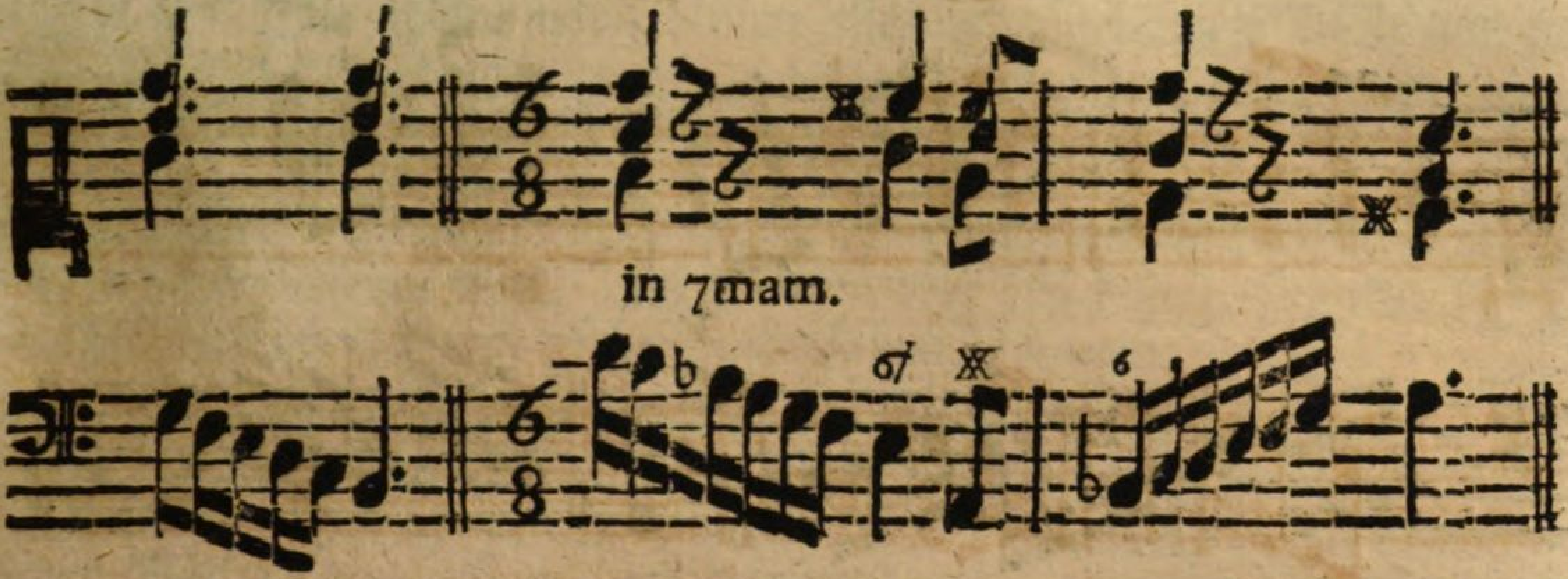


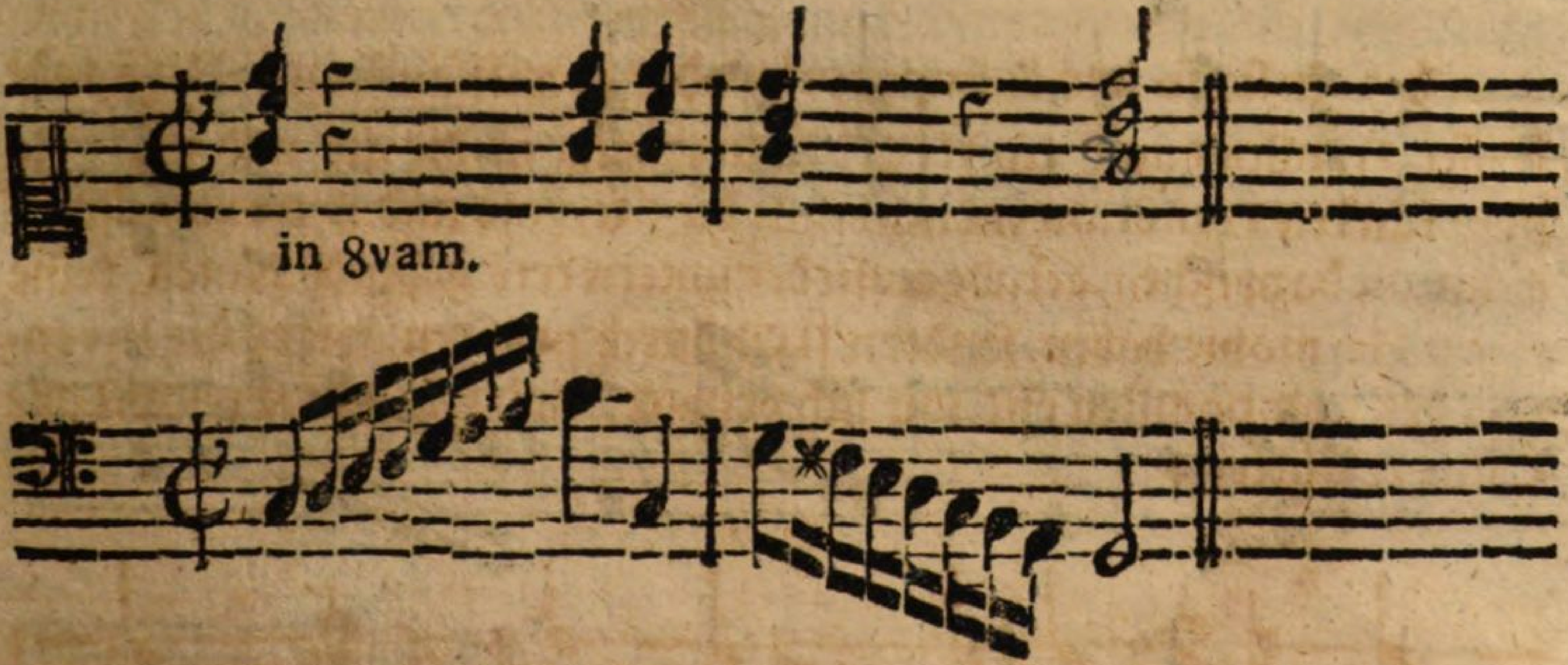


§. 5. In ſenſu lato & improprio, oder in weitläufftigen Verſtande heiſſet Tranſitus auch ein freyer Durchgang in die 4te und 5te. Ja man kan den Tranſitum endlich biß in die 6te, 7me und 8ve extendiren, wenn alle dazwiſchen, gerade auff- oder unterwerts gehende Noten, keine eigene Harmonie haben, ſondern frey durch paſſiren, wie es die Invention des Componiſten offt mit ſich bringet, und folgende Exempel alle Caſus erläutern;

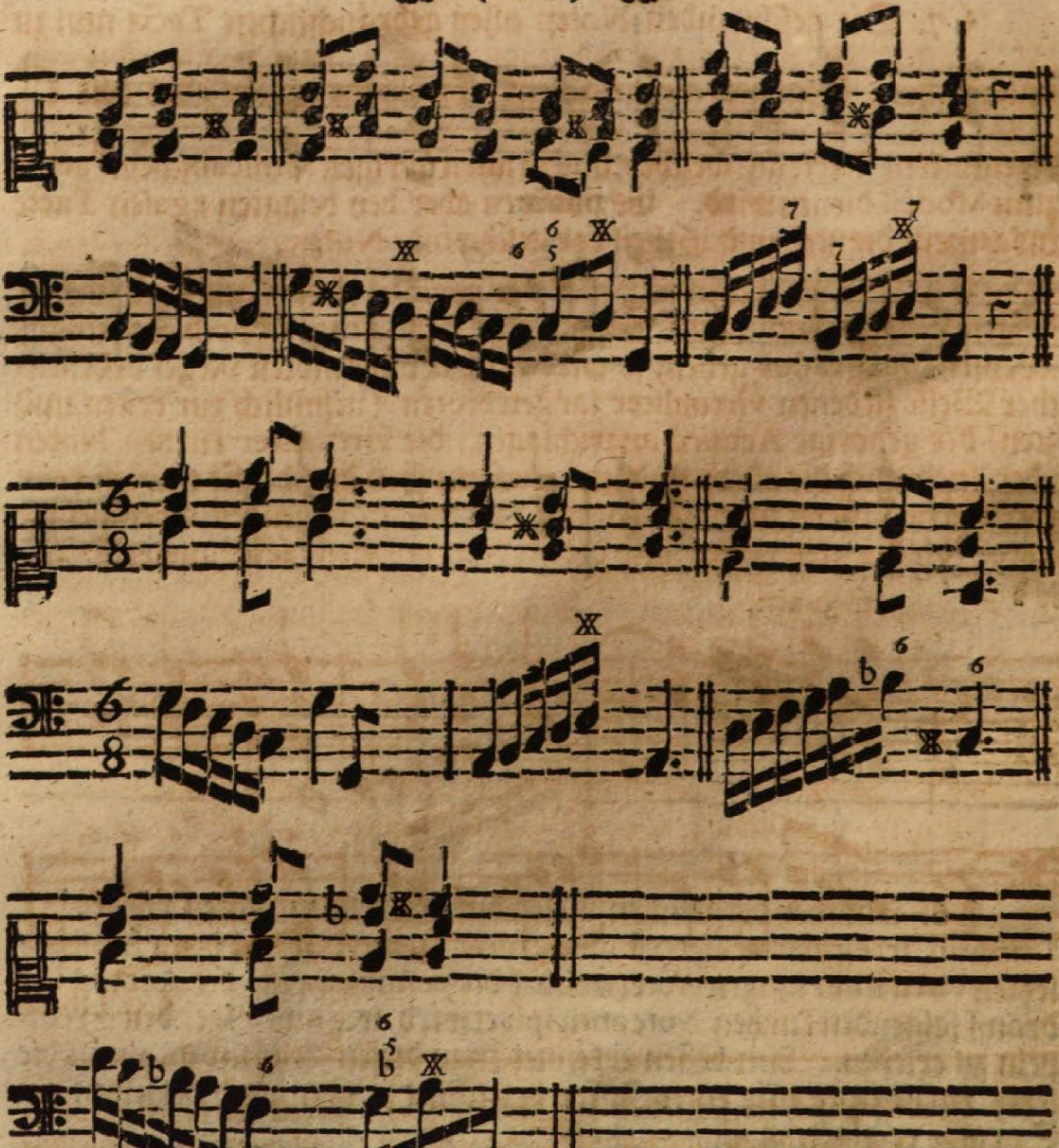


§. 6. Auch





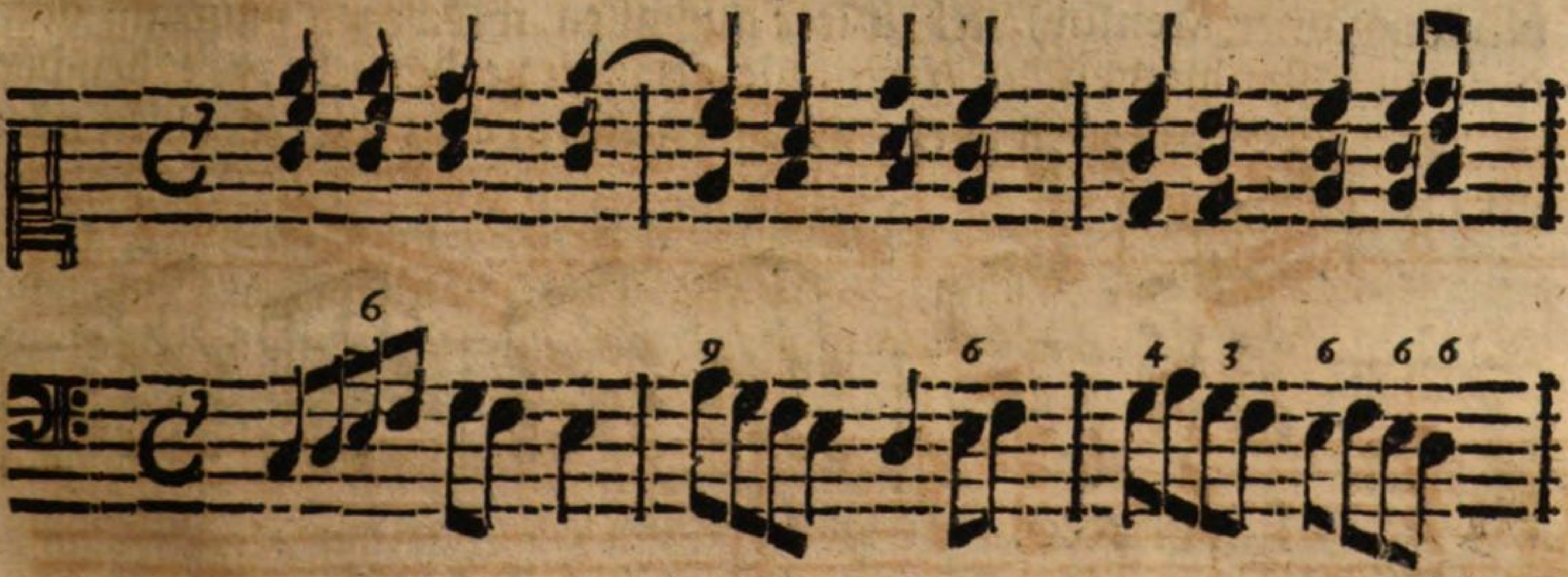
§. 6. Auch bey dergleichen vielen durchgehenden Noten pfleget der Tranſitus irregularis öffters angebracht zu werden, da denn über der letzten virtualiter langen Note (welches die penultima iſt) der Accord der drauff folgenden kurtzen Note anticipiret wird, wie aus folgenden Exempeln zu erſehen. Am beſten erkennet man dieſen Tranſitum, wenn die letzte kurtze Note mit einer Ziffer bezeichnet, oder nach derſelben ein Sprung erfolget. z. E.



§. 7. Die

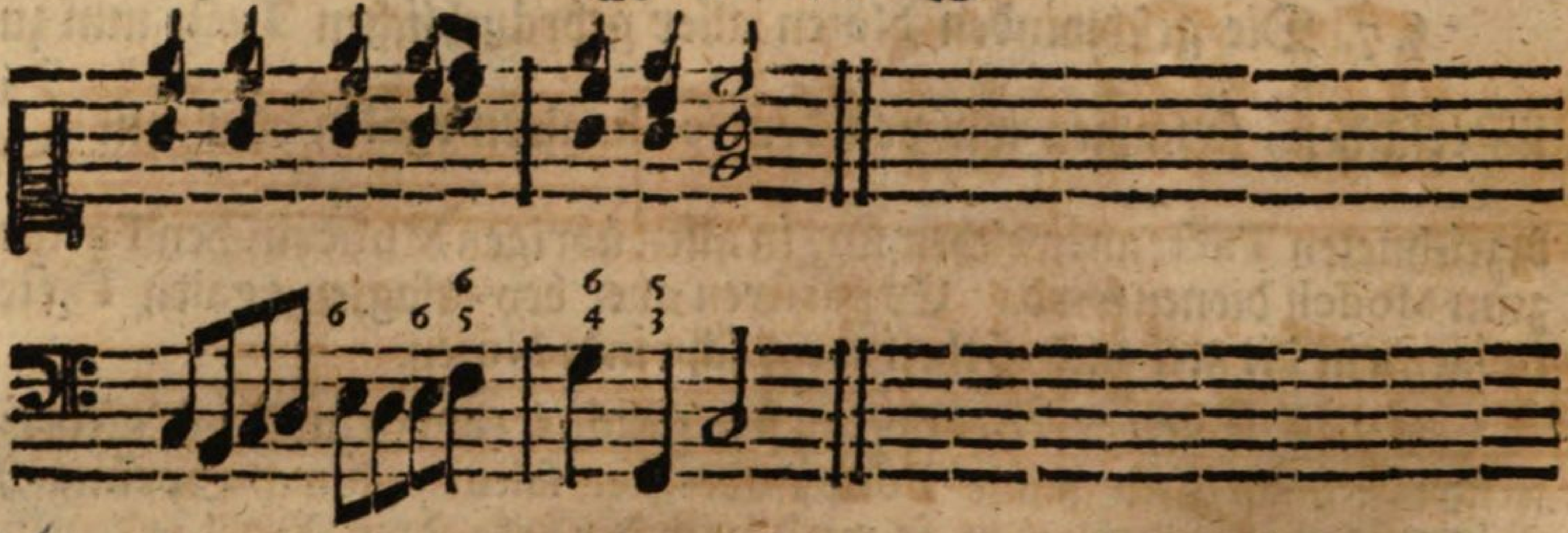
§. 7. Die geſchwinden Noten aller gebräuchlichen Tacte nun zu unterſuchen, ſo fangen wir von dem ordinairen egalen oder mit C bezeichneten Tacte an, welcher uns in allen übrigen Muſicaliſchen Tacten zum Modell dienen wird. Es pasſiren aber bey beſagten egalen Tacte insgemein die 8tel. und 16theil vor geſchwinde Noten.

§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und niederſteigende halbe und gantze Tone) oder per ſaltus, (durch Sprünge.) Wenn ſie per gradus gehen, ſo wird nach der bekandten Regel ordentlicher Weiſe zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur erſten und 3ten) der gehörige Accord angeſchlagen, die virtualiter kurtzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) pasſiren frey durch: ſie müſten denn ihre eigene Ziffern über ſich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweiſen:

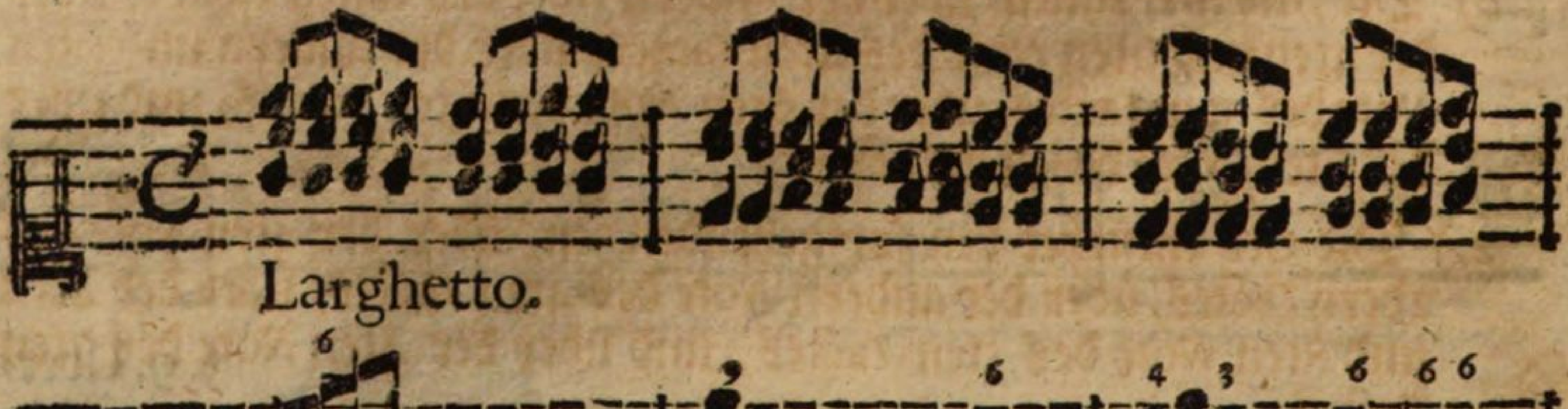


§. 9. Uber-

(a) Es verſteht ſich von ſich ſelbſt, daß der Componiſt überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und ſolches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber ſolches nicht geſchicht, ſo muß der Accompagniſt wiſſen, wie er ordentlich mit denen geſchwinden Noten umſpringen ſoll, und eben hiervon iſt die Rede in dieſen Capitel.

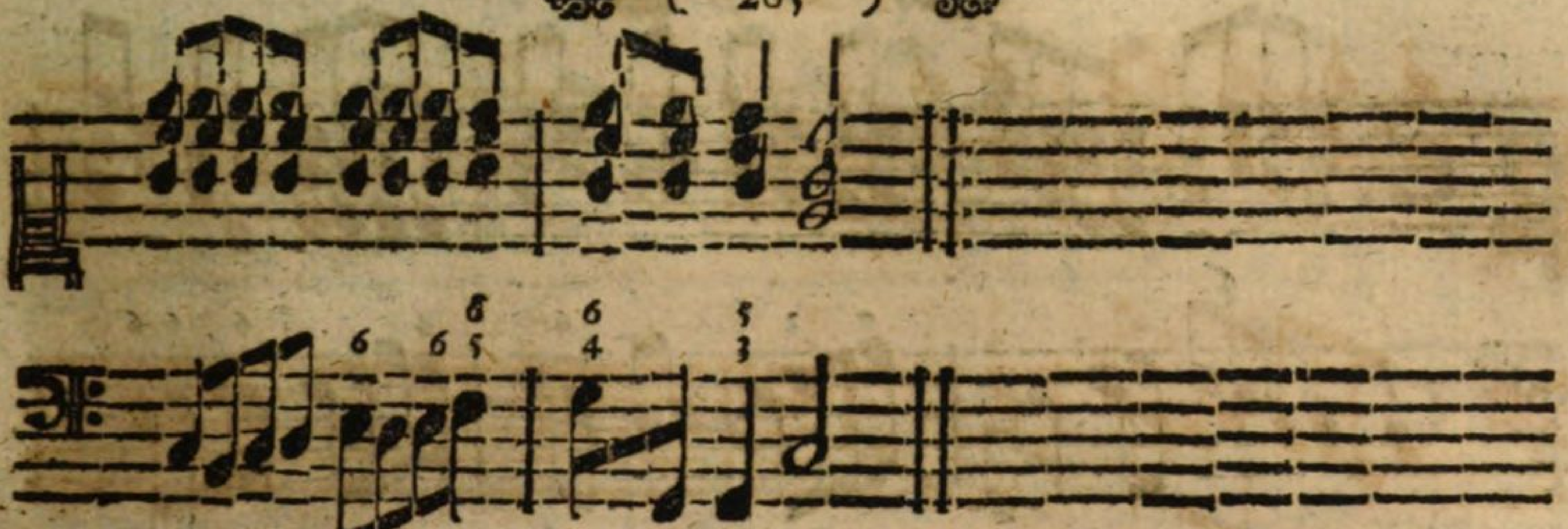


§. 9. Uberhaupt iſt zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geſchwinden Noten ein groſſer Unterſcheid zu machen iſt, wenn man auff Pfeiffwerck, oder Saitenwerck accompagniret. Auff jenen mag man die rechte Hand ſo lange liegen laſſen, biß die durchgehenden Noten vorbey, (b) folgbar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniret, auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langſamer Menſur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Inſtrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederhohlen pfleget, z. E.



§.10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerck die einmahl angeſchlagenen Tone beſtändig hören läſſet, und alſo keiner allzuöfftern Anſchlagung von nöthen hat.



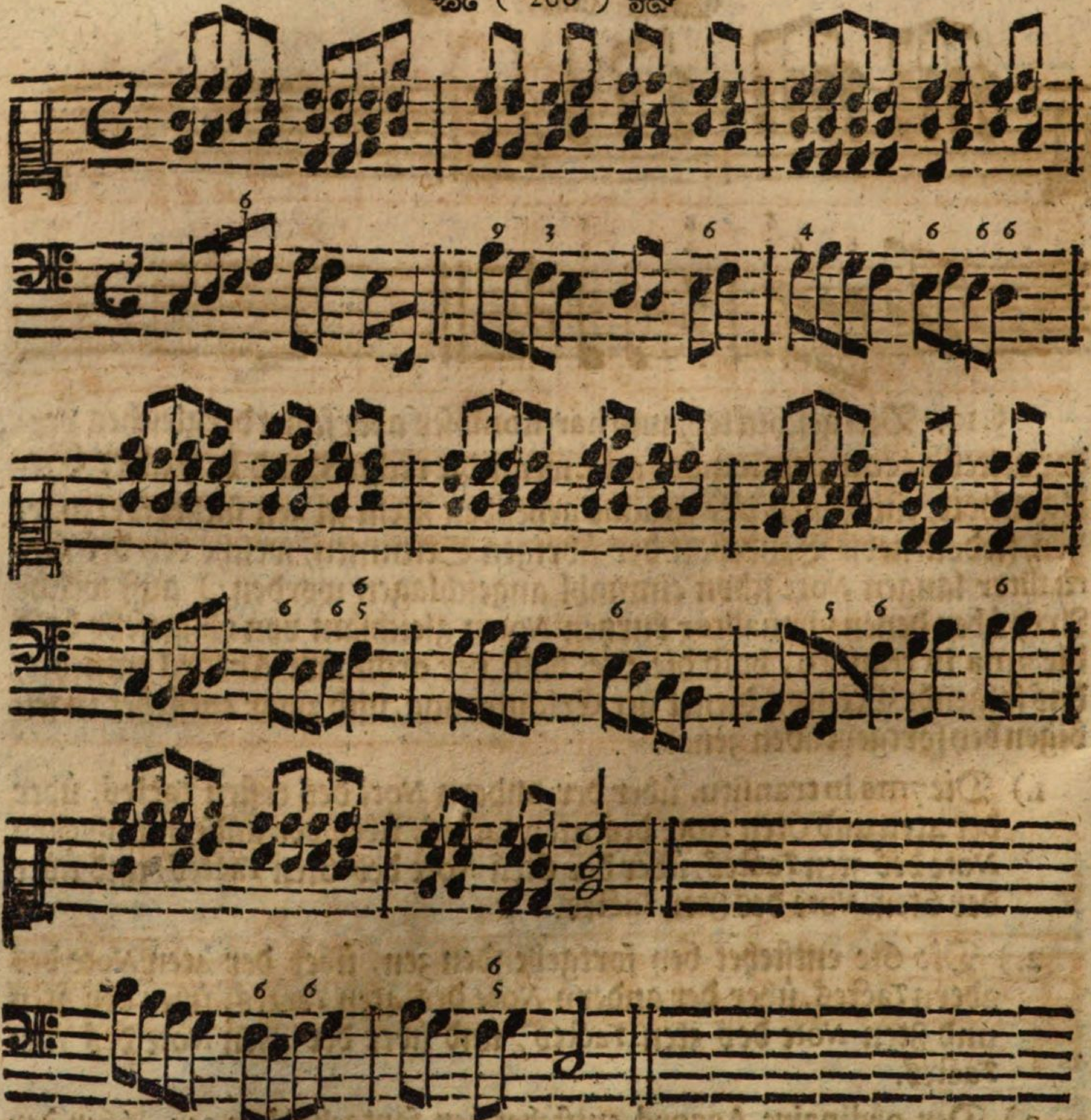
§. 10. Viel geſchickter, und harmonióſer aber fället dergleichen verdoppeltes Accompagnement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden 8teln in 3en ſuchet fortzugehen, (iedoch nebſt Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note ſchon einmahl angeſchlagen worden:) auff welche Arth über denen virtualiter kurtzen Noten gleichſam von ohngefehr bald die 7ma in tranſitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entſtehet, das folgende Exempel dienet zur Erläuterung, und zwar entſtehet in ſelbigen bey fortgehenden 3en.

1.) Die 7ma in tranſitu, über der andern Note des erſten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.

2.) Die 6te entſtehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.

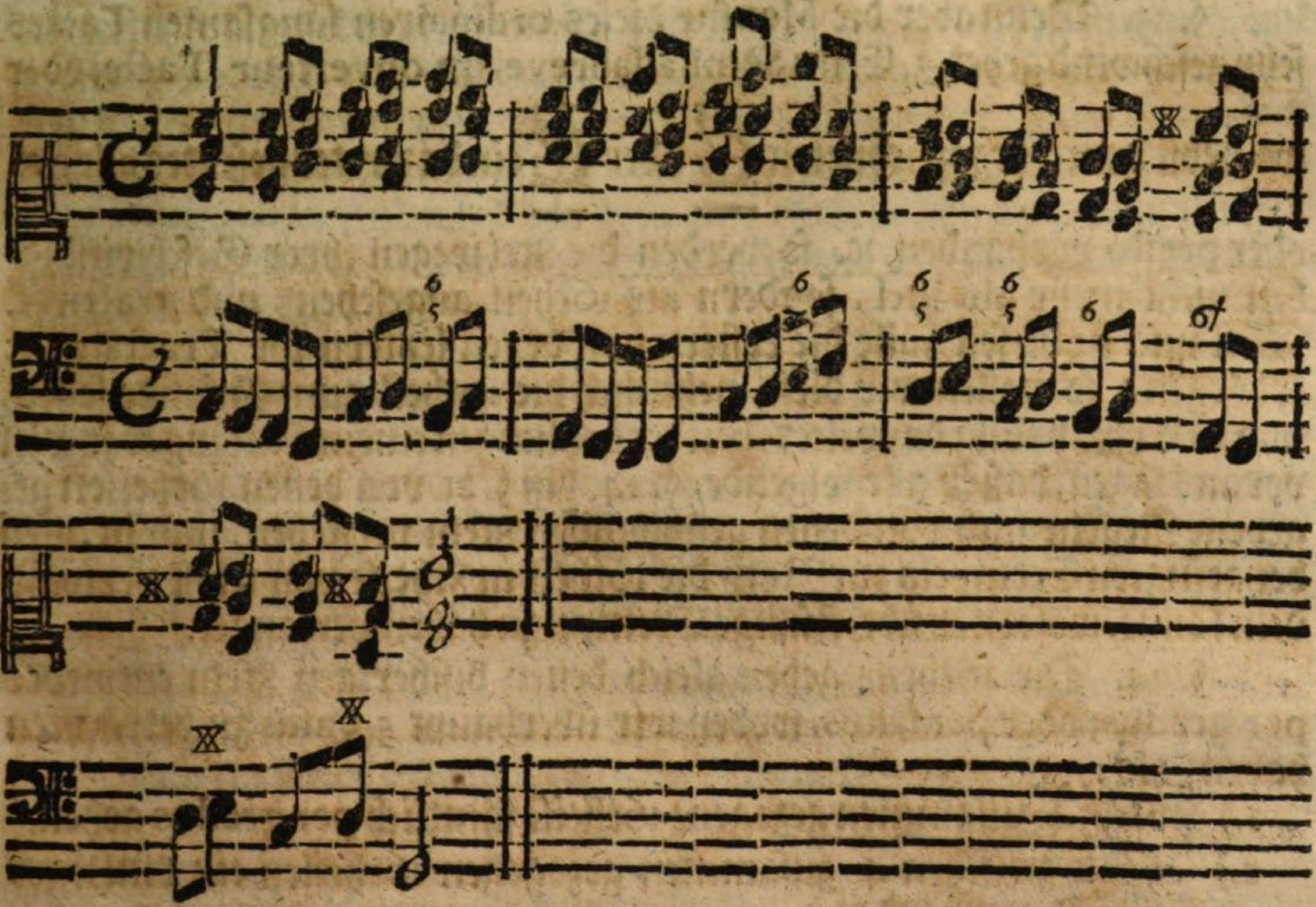
3.) Der ordinaire Accord entſtehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des erſten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3ten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:

§. 11. Wenn

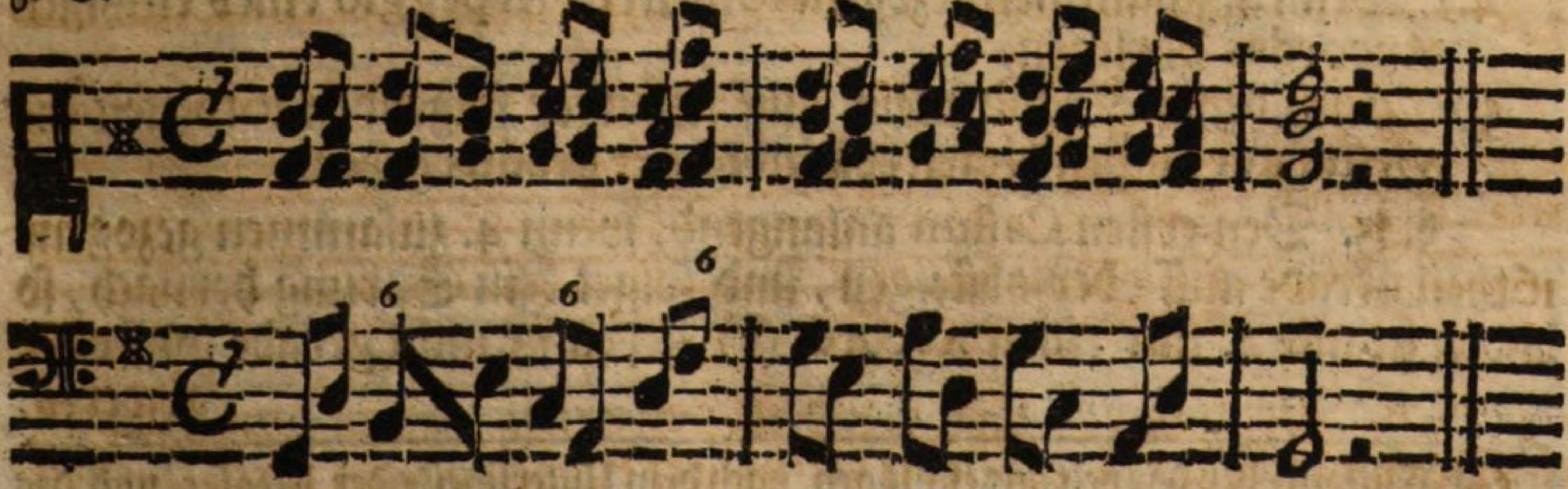


§. 11. Wenn nur 2. oder 4. 8theile per gradus gehen, und hernach ein Sprung erfolget, ſo haben die virtualiter kurtzen Noten ihren eigenen Accord. z. E.

§. 12. Eben



§. 12. Eben dergleichen Tractament haben die virtualiter kurtzen 8tel bey einer moderaten Menſur, wenn ſie in lauter Sprüngen ſtehen, z. E.



§. 13. Wenn aber die Menſur dieſes ordinairen langſamen Tactes ſehr geſchwind gehet, z. E. im Semi-allabreve, im ouverteur-Tacte, oder wo nebſt dem vorgezeichneten $\overline{\underline{C}}^{2}$ oder $\not{C}^{2}$ ein darunter geſetztes allegro oder preſto vorhanden, ꝛc. ſo werden die 8tel wegen ihrer Geſchwindigkeit nicht mehr als 8tel, ſondern als 16theil angeſehen, und tractiret. Weil nun in dieſen Falle die erſtern von denen letztern ihr Tractament erborgen; ſo wollen wir dieſe, nehmlich die 16theil zum Grunde ſetzen, und zu Erſpahrung doppelter Wiederhohlungen einem Anfänger ſo viel voraus ſagen, daß er alle folgende, §. 14. biß §. 21. von denen 16theilen gegebene Regeln auch von denen geſchwinden 8teln verſtehen, und in allen beygefügten Exempeln zur Noth die 16theil in 8theile von ſelbſt verwandeln könne, wofern er überflüßige Exempel zu haben verlanget.

§. 14. Die 16theile gehen gleich denen bißherigen 8teln entweder per gradus, oder per ſaltus, wobey wir überhaupt 5. Caſus zu betrachten haben, als:

1.) Wenn 4. zuſammen gezogene 16theile ſämtlich per gradus gehen.
2.) Wenn zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen ein eintziger Sprung vorhanden.
3.) Wenn zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen 2. biß 3. Sprünge vorhanden.
4.) Wenn 4. zuſammen gezogene 16theil ein Arpeggio eines eintzigen Accordes darlegen.
5.) Wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beſtändig per gradus gehen.

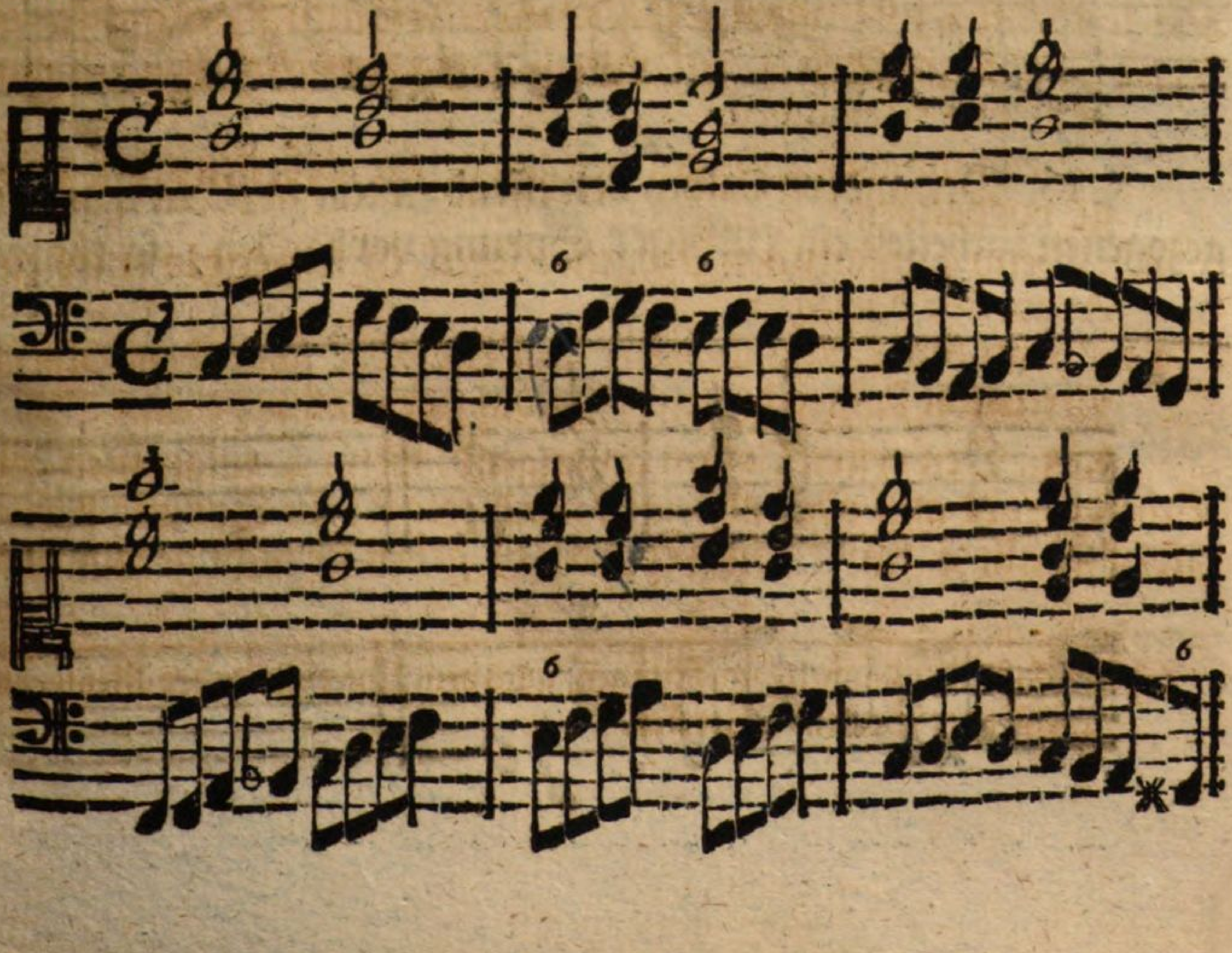
§. 15. Den erſten Caſum anlangend, wenn 4. zuſammen gezogene 16theil gerade auff oder abſteigen, und folget kein Sprung hernach, ſo haben ſie alle 4. nur einen Accord (c) gehen ſie nicht gerade auff-oder abwerts,

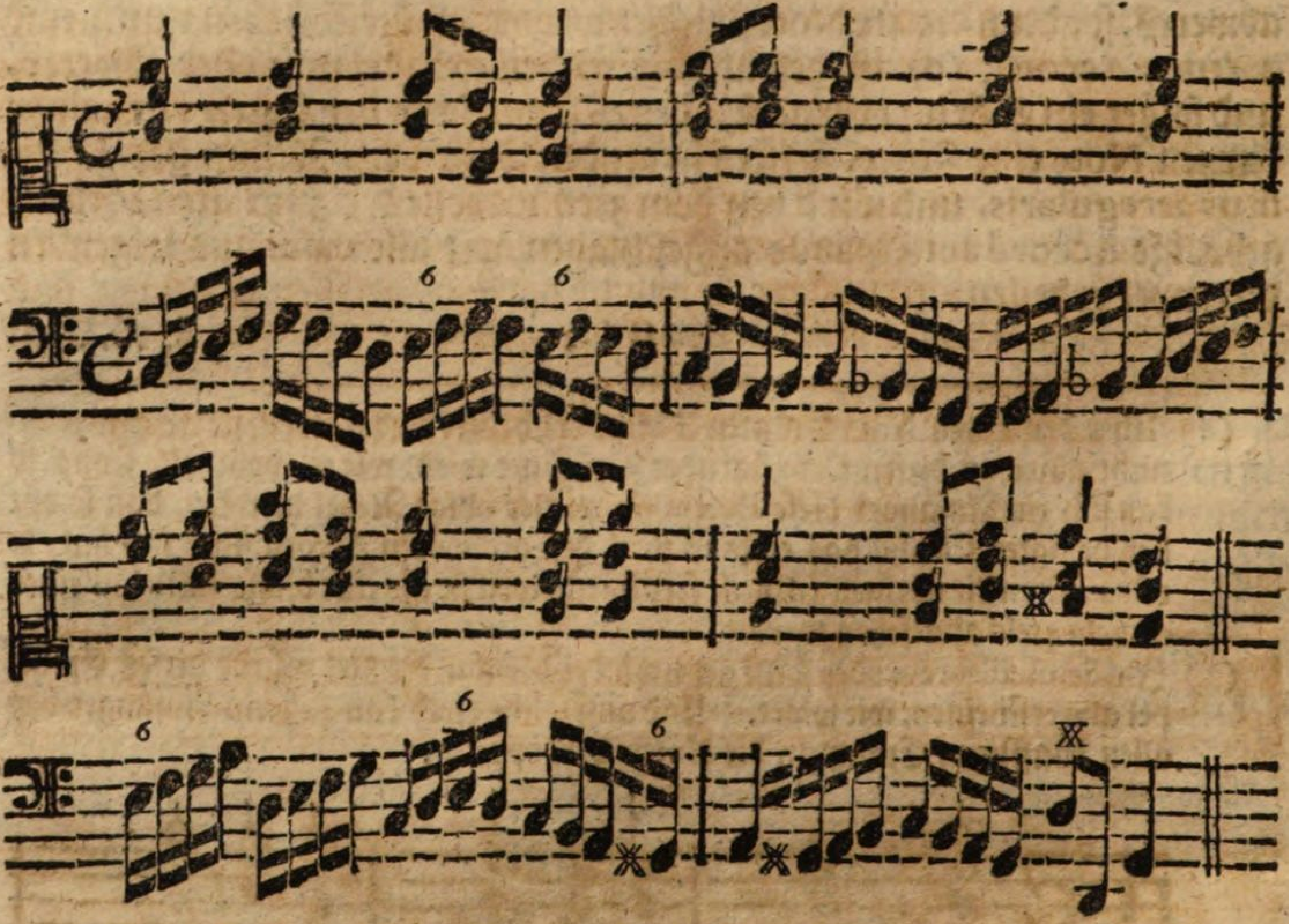
(c) Einfach oder doppelt angeſchlagen, nach dem Unterſcheide der Menſur, und des Pfeiff-oder Saiten-Werckes.

abwerts, ſondern die 4te Note ſchläget wieder zurück, ſo haben nur 2. und 2. einen Accord. (d) Gehen aber 4. 16theil gerade auff- oder abwerts, und folget ein Sprung hernach, oder es ſtehet über der letzten virtualiter kurtzen Note eine Ziffer, ſo iſt es in beyden Fällen ein Zeichen des Tranſitus irregularis, und wird bey dem 3ten 16theile der zum 4ten 16theile gehörige Accord anticipando angeſchlagen, wie alle Caſus aus folgenden Exempel erhellen: (*)

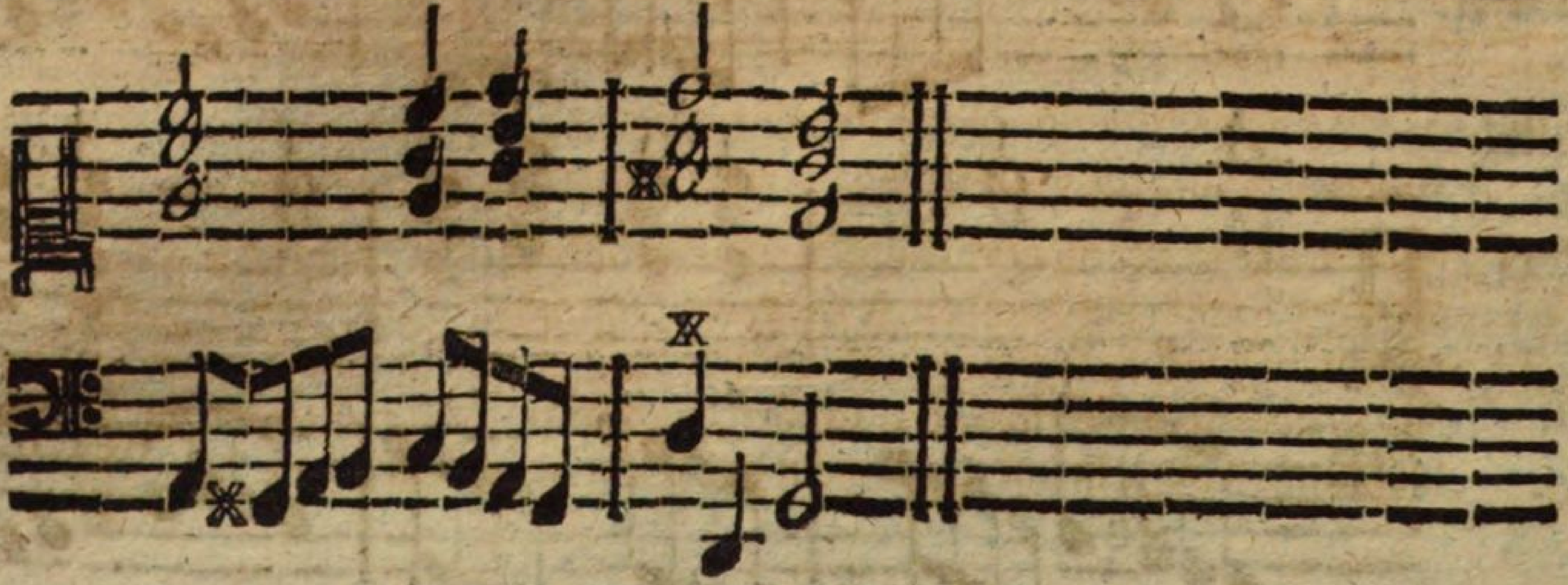
(d) Uber der 11ten Note des 3ten Tactes erſcheinet eine 6. weil ſie aber in praxi nicht allzeit in dieſen Caſu darüber gezeichnet wird, wie es wohl ſolte ſeyn: ſo kan ſich ein Anfänger dieſe Exception wieder obige Regel mercken, daß ſo offt bey beſagter Clauſul das erſte 16 theil den ordinairen Accord über ſich hat, ſo offt paſſiren die übrigen 16theile frey durch, weil ſie als eine bloſſe variation eines eintzeln 4tels angeſehen werden.

(*) Im Semi-allabreve oder ſonſt geſchwinder Menſur der 8tel würde dieſes Exempel alſo erſcheinen, wie folget. Und auff ſolche Arth kan ſich ein Anfänger bey allen künfftigen Exempeln die Noten verdoppeln:



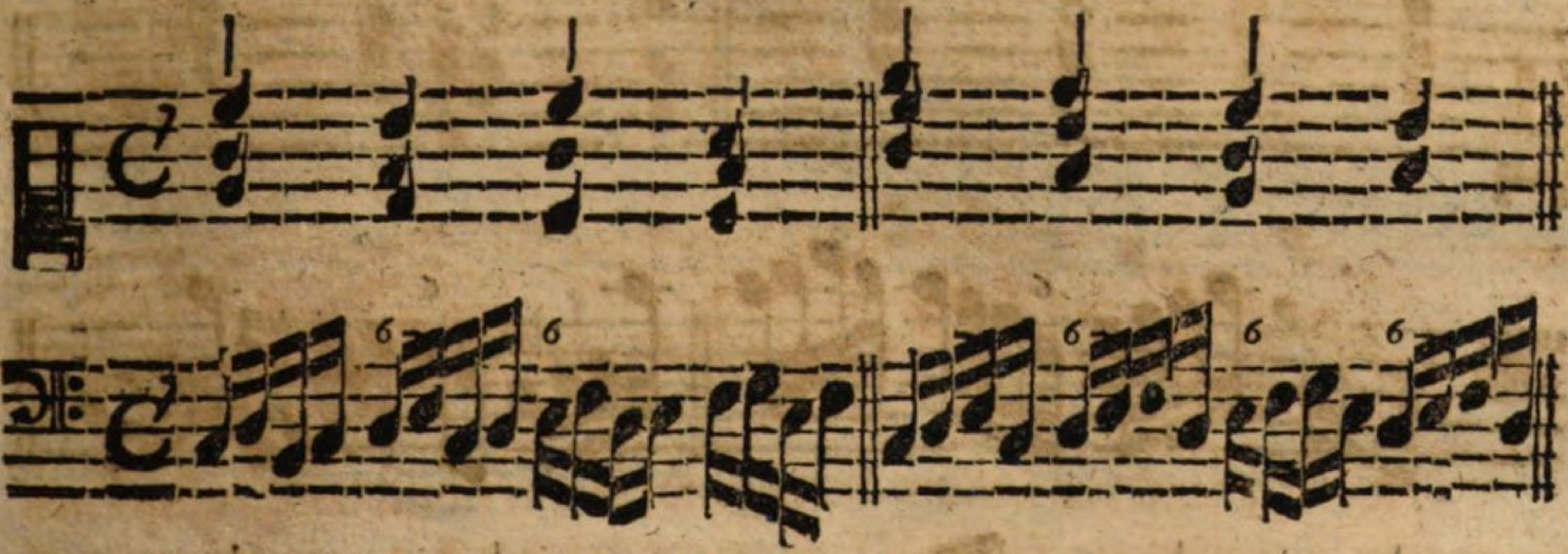


§. 16. Den andern Caſum betreffend, wenn zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen ein **eintziger** Sprung vorhanden, ſo kömmet es darauff



darauff an, ob die fundamental-Note, woraus dieſe 16theile entſprungen, (e) ein eintziges 4tel oder 2. fortgehende 8tel geweſen. Letztern Falles haben die 4. 16theile 2. beſondere Accorde, erſtern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger dieſen Unterſcheid nicht zu judiciren vermag, als wollen wir die gewöhnlichſten (f) Clauſuln varirter 4tel und 8tel von dieſer Arth, (da nehmlich zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen ein eintziger Sprung vorhanden) hier beyfügen, und das gehörige Accompagnement darüber angeben:

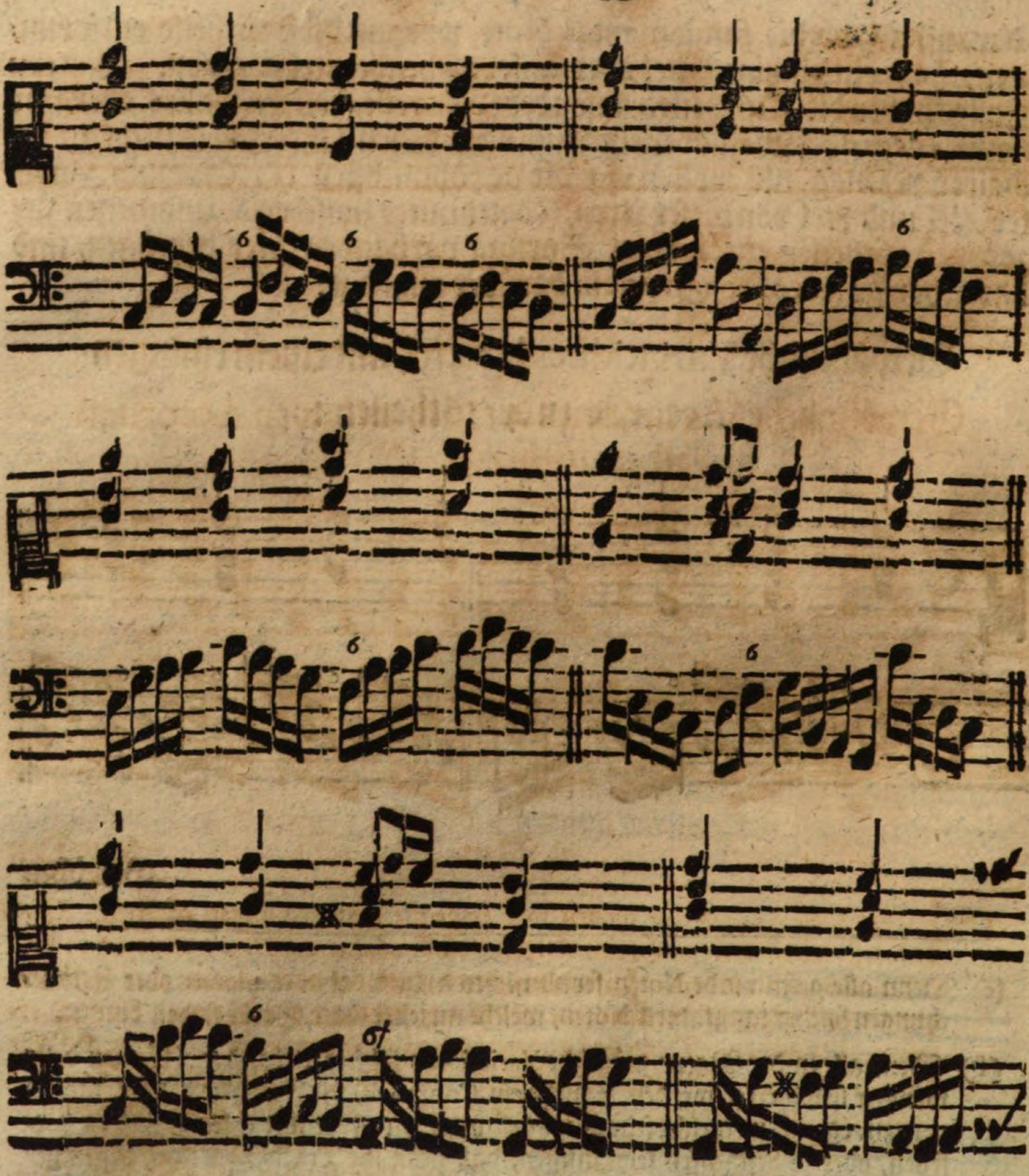
Gewöhnliche Variationes der 4tel, mit einem eintzigen Accorde zu 4-16theilen:



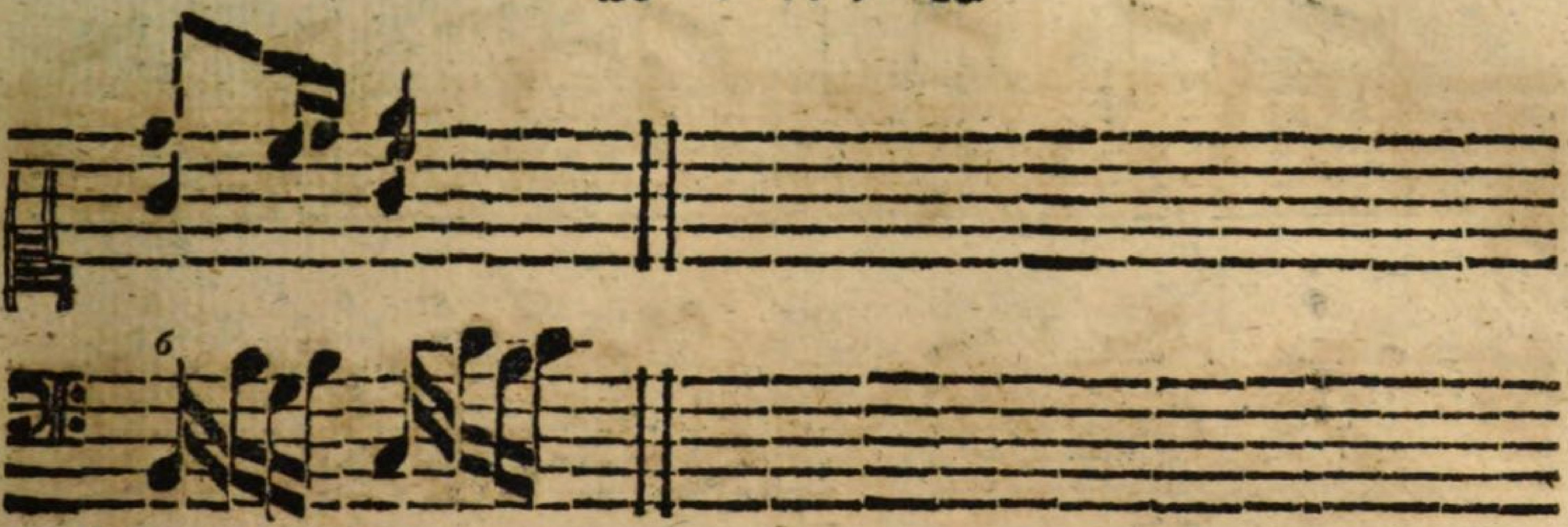
Gewöhn-

(e) Denn alle geſchwinde Noten ſeynd nichts anders, als variationes oder Zerbrechungen ſolcher langſamen Noten, welche an jener ihrer Stelle ſtehen kunten.

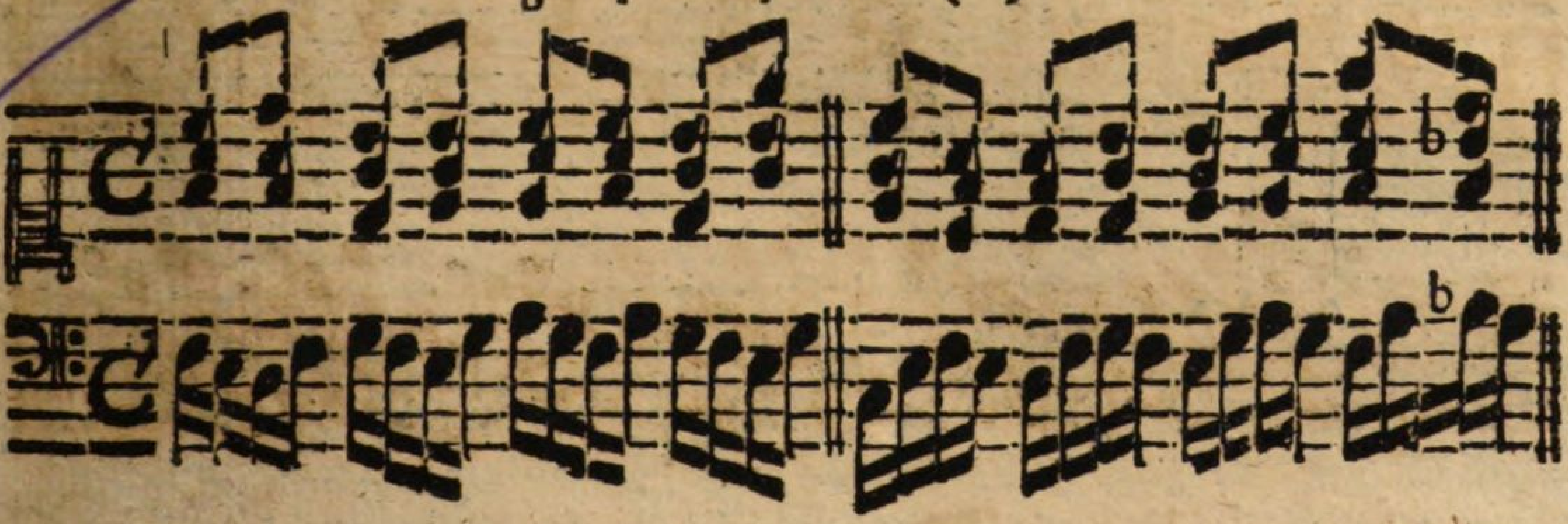
(f) Denn alle in der Natur mögliche Variationes ſolcher 4tel und 8tel können deſto weniger ſpecificiret werden, je mehr ein Componiſt die Freyheit behält, täglich neue zu erdencken, welche jedoch insgeſammt entweder mit eigenen Ziffern verſehen, oder ſo beſchaffen ſeyn müſſen, daß man ihr Tractament nach denen gewöhnlichen Regeln und Exempeln gar leicht beurtheilen kan.



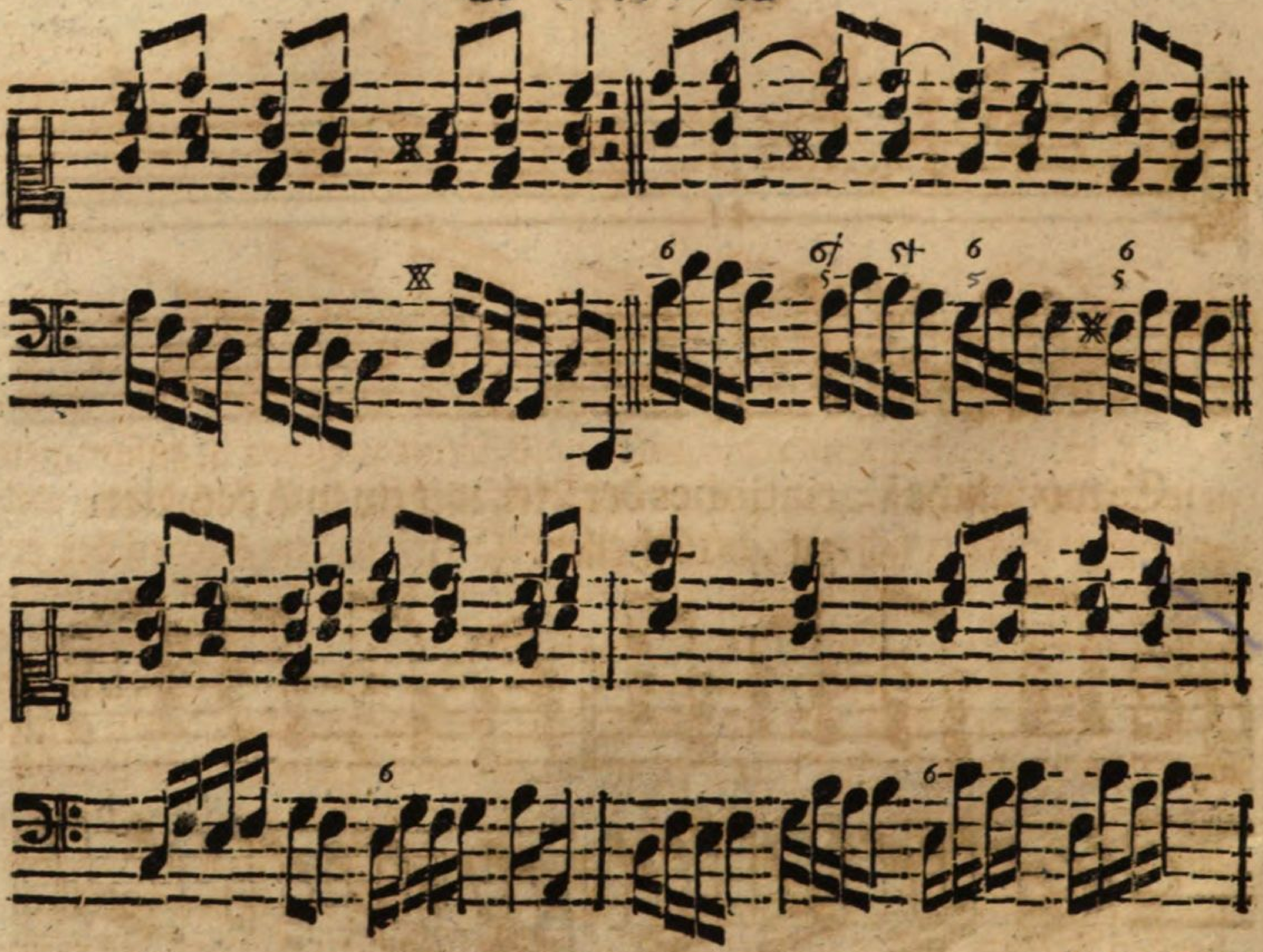
Gewöhn-



Gewöhnliche Variationes der 8tel, mit zwey Accorden zu 4=16theilen. (**)

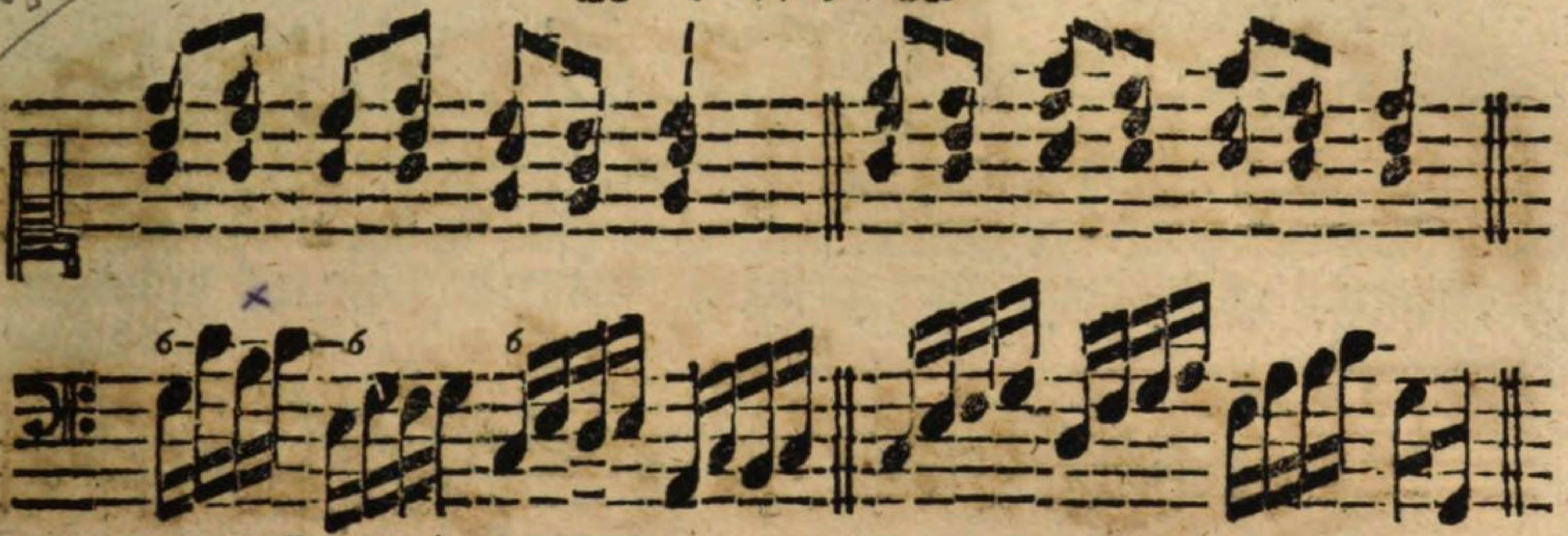


(**) Uber dieſe Variationes wollen wir folgende Anmerckungen machen. Bey dem erſten und andern Exempel ſtecken die fundamental-Noten jederzeit in dem erſten und 3ten 16theil. Bey dem dritten Exempel aber bleiben das erſte und 4te 16theil iederzeit die fundamental-Noten, es mag ein Sprung hernach erfolgen oder nicht. Denn das andere 16theil wird bey dieſer Variation als eine Anticipation des nachfolgenden Satzes, und das 3te 16theil als ein Tranſitus irregularis angenommen. Das 4te Exempel zeiget, daß auch iezuweilen in einem bezifferten General-Baſſe einerley Clauſuln von gantz unterſchiedenen Accompagnement vorkommen können. Denn oben funden wir eben dieſe Clauſul mit einem eintzigen Accorde unter denen varirten 4teln, hier aber zeigen die darüber ſtehenden ſignaturen, daß ſie wollen ſchon bey dem 3ten 16theil reſol-



§. 17. Den

viret werden, und daß folgbar 2. 8tel allhier die fundamental-Noten ſeynd. Bey dem 5ten Exempel paſſiret das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes, und geben das erſte und letzte 16theil iederzeit die 2. fundamental-Noten ab, es mag ein Sprung hernach folgen, oder nicht: ausgenommen in dem eintzigen Caſu werden ſie als eine Variation eines eintzigen 4tels angeſehen, wenn das erſte 16theil den ordinairen Accord über ſich hat, und das andere 16theil nur eine 3e über ſich ſpringet, wie die erſte Helffte des andern Tactes, und die 4. letzten 16theil des Exempels ausweiſen. Bey dem 6ten und letzten Exempel ſtecken die 2. fundamental-Noten im erſten und 4ten 16theil. Es entſcheidet aber hier der darauff folgende Sprung die Sache, weil wir eben dieſe Clauſul oben unter denen varirten 4teln mit nur einem Accorde geſehen. Dahero kan man ſtatt vieler Exempel, die man etwan von varirten 8teln dieſer

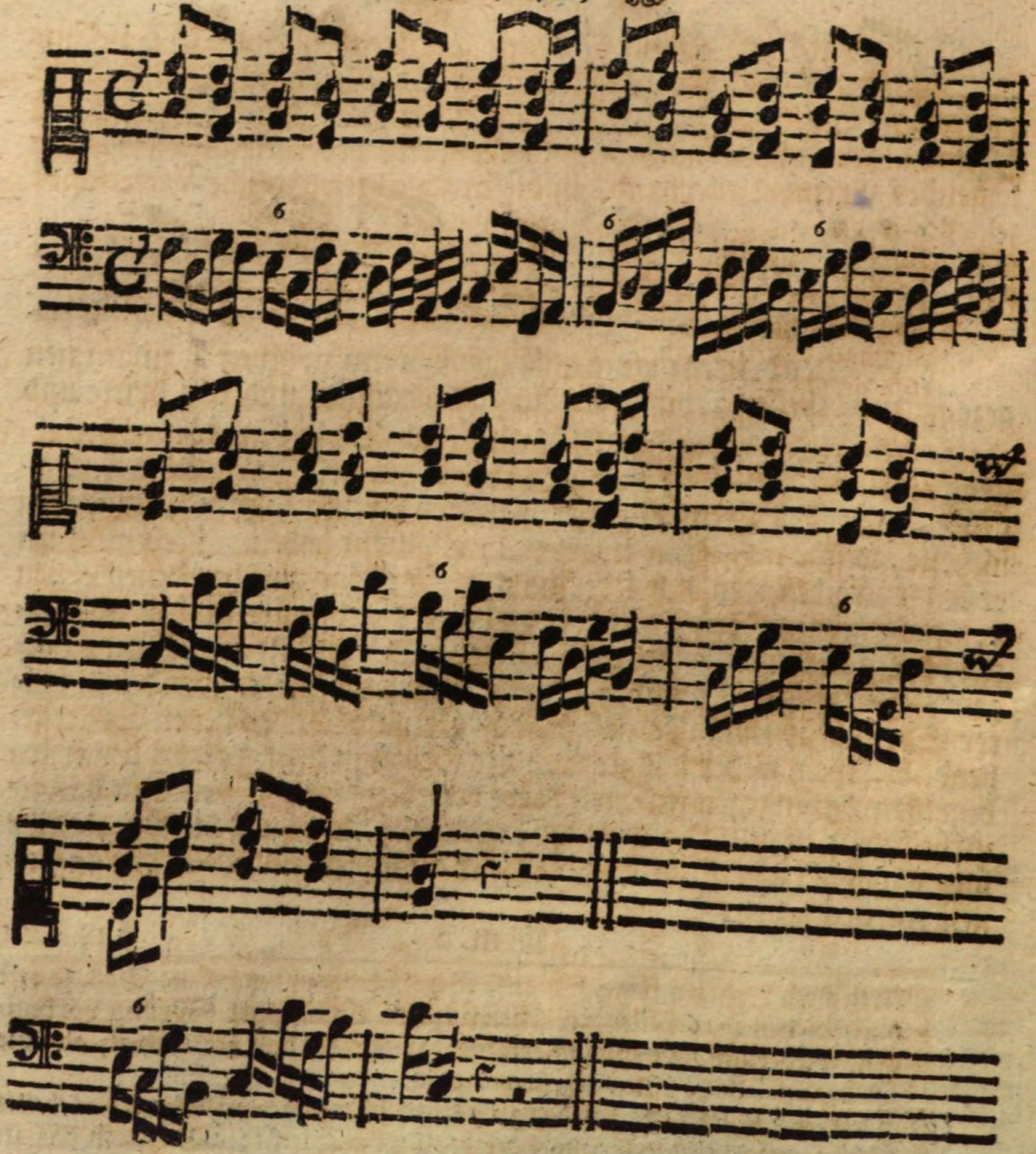


§. 17. Den dritten Caſum anlangend, wenn zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen 2. biß 3. Sprünge vorhanden, und das dritte und 4te 16theil ſchicken ſich nicht beyde zugleich (g) in den Accord des erſten 16theiles, ſo wird zu dem 3ten 16theil ein neuer Accord angeſchlagen. Folgendes Exempel zeiget viererley Arthen ſolcher ſpringenden 16theile, welche insgeſamt einerley Tractament haben. Nehmlich im erſten Tacte befinden ſich iedesmahl 2. Sprünge zwiſchen denen erſten 3. 16theilen, im andern Tacte aber zwiſchen denen erſten beyden und letzten beyden 16theilen. Im 3ten Tacte ſeynd zwiſchen 4. zuſammen gezogenen 16theilen iedesmahl 3. Sprünge vorhanden, i. e. ſie ſtehen in lauter Sprüngen, iedoch dergeſtalt, daß ebenfalß wie bey denen vorhergehenden Arthen, weder das 3te noch 4te 16theil in dem Accord des erſten begriffen, da hingegen im 4ten Tacte bey eben ſo viel Sprüngen das 3te 16theil zwar in dem Accorde des erſten 16theils begriffen, das 4te aber ſich niemahls dazu räumet, und folgbar auch hier nur 2. 16theile auff einen Accord gehen:

Mm 2 §. 18. Den

Arth noch beyfügen könte, ſich dieſe Regel überhaupt mercken: Daß, ſo offt nach ſolchen 4. 16theilen, zwiſchen welchen ein einziger Sprung vorhanden, wiederum ein Sprung erfolget, ſo offt hat das 4te 16theil, als eine fundamental-Note, ſeinen eigenen Accord.

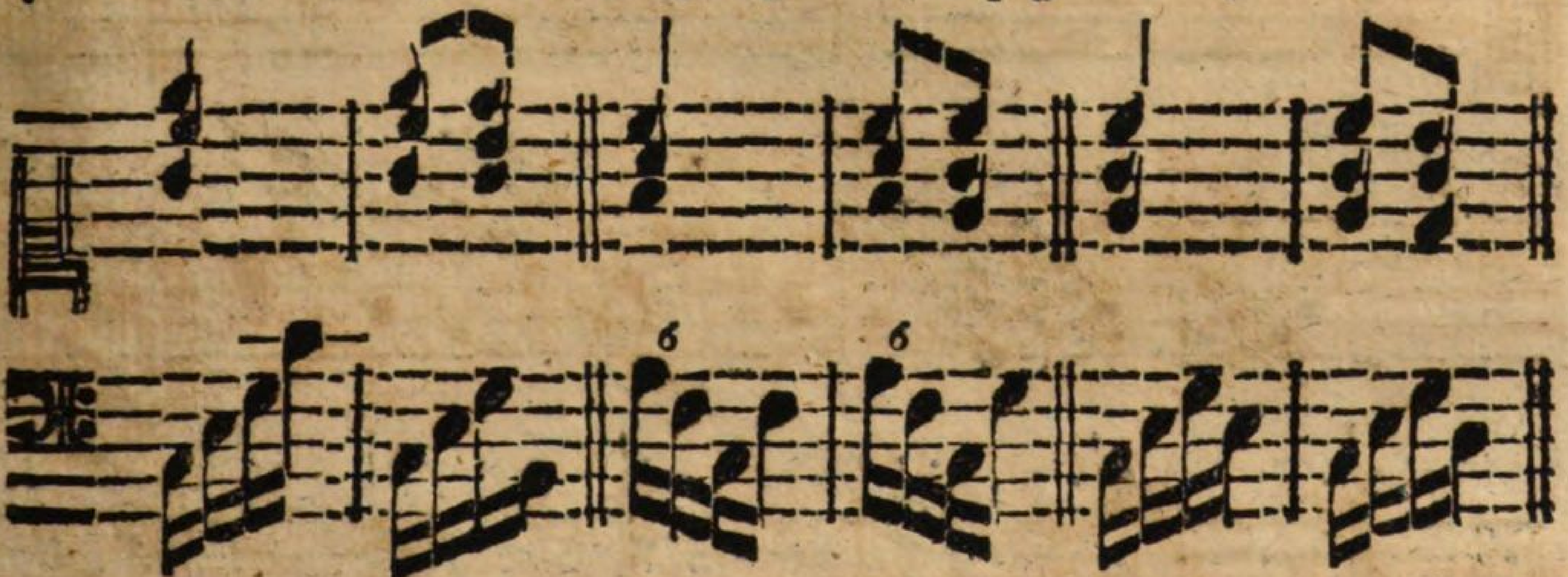
(g) Denn es geſchiehet offt, daß das 3te 16theil ſich zum Accord des erſten 16theiles ſchicket, wie in obigen Exempel der 4te Tact ausweiſet: allein ſo offt das 4te 16theil nicht auch zugleich mit in dieſen Accord begriffen, ſo iſt es ein Zeichen, daß die fundamental-Noten 2. 8tel ſeynd, und folgbar dergleichen 4. 16theile 2. beſondere Accorde haben müſſen.



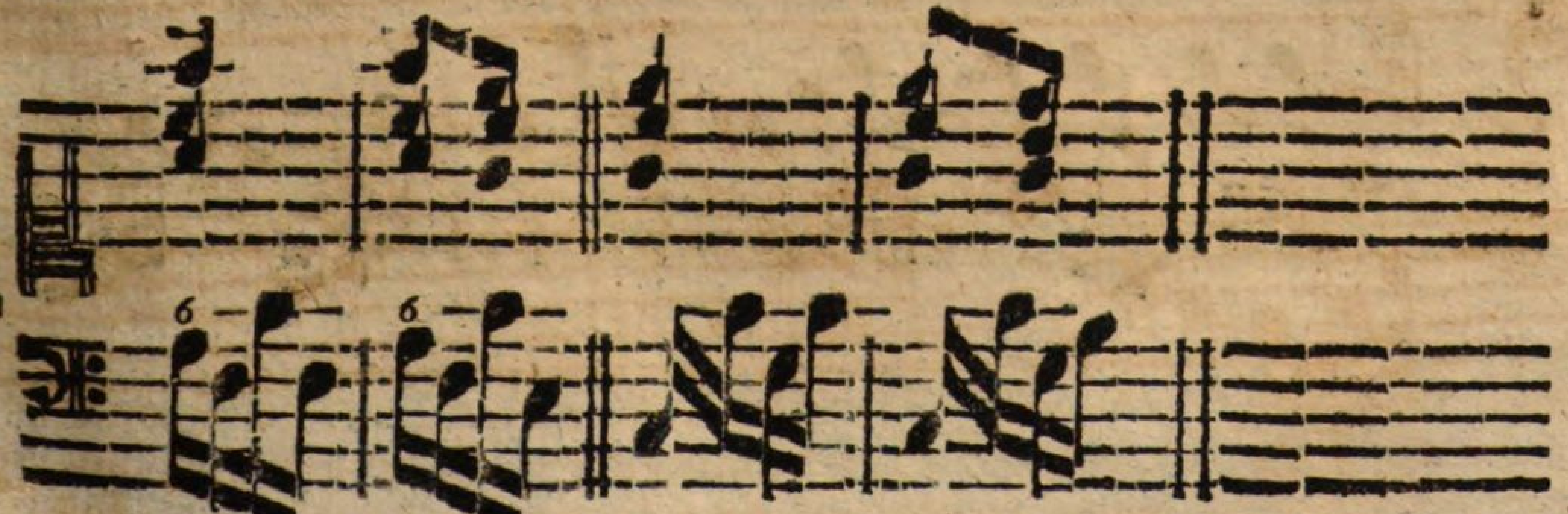
§. 18. Den

§. 18. Den 4ten Caſum hingegen anlangend, wenn alle 4. zuſammen gezogene 16theile ſich zum Accorde des erſten ſchicken, und gleichſam ein Arpeggio deſſelben darlegen, ſo haben ſie nur einen Accord (h) (einfach oder doppelt nach dem Unterſcheide des Inſtrumentes,) wie folgendes Exempel allerhand, in dieſen Caſu gewöhnliche Variationes zeiget:

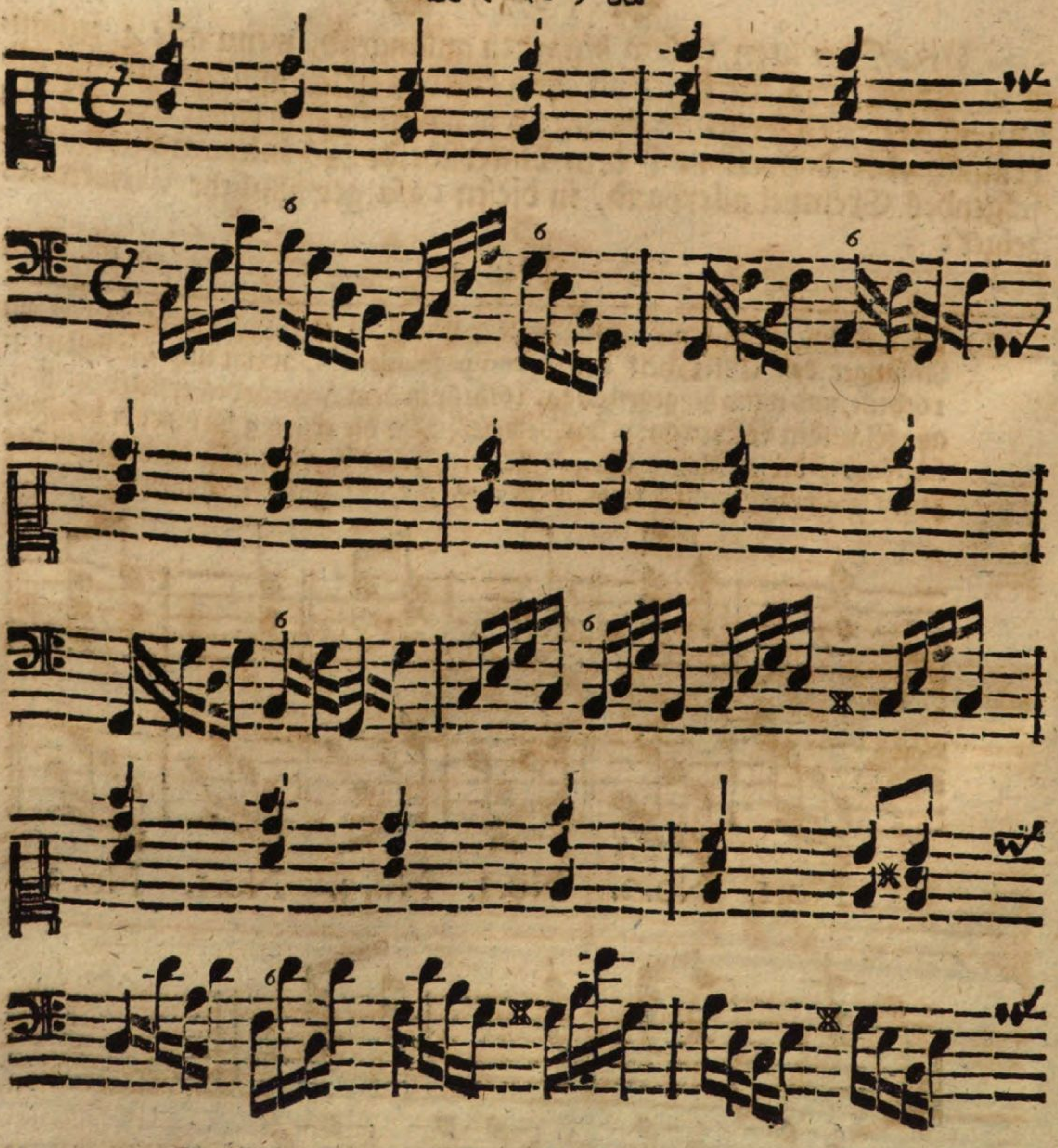
(h) Weil ſo dann ihre fundamental-Note ein eintziges 4tel iſt. Ubrigens kan ein Anfänger den Unterſcheid des Accompagnementes, wenn nur die erſten 3. 16theile, und wenn hingegen alle 4. 16theile in dem Accorde des erſten begriffen, aus folgenden Sätzen gar genau bemercken, da die erſten 3 ſpringende 16theile ſub No. 1. jederzeit gleiche Claves gegen No. 2. auffweiſen, und doch wegen des 4ten Differenten 16theiles ein ungleiches Accompagnement haben:



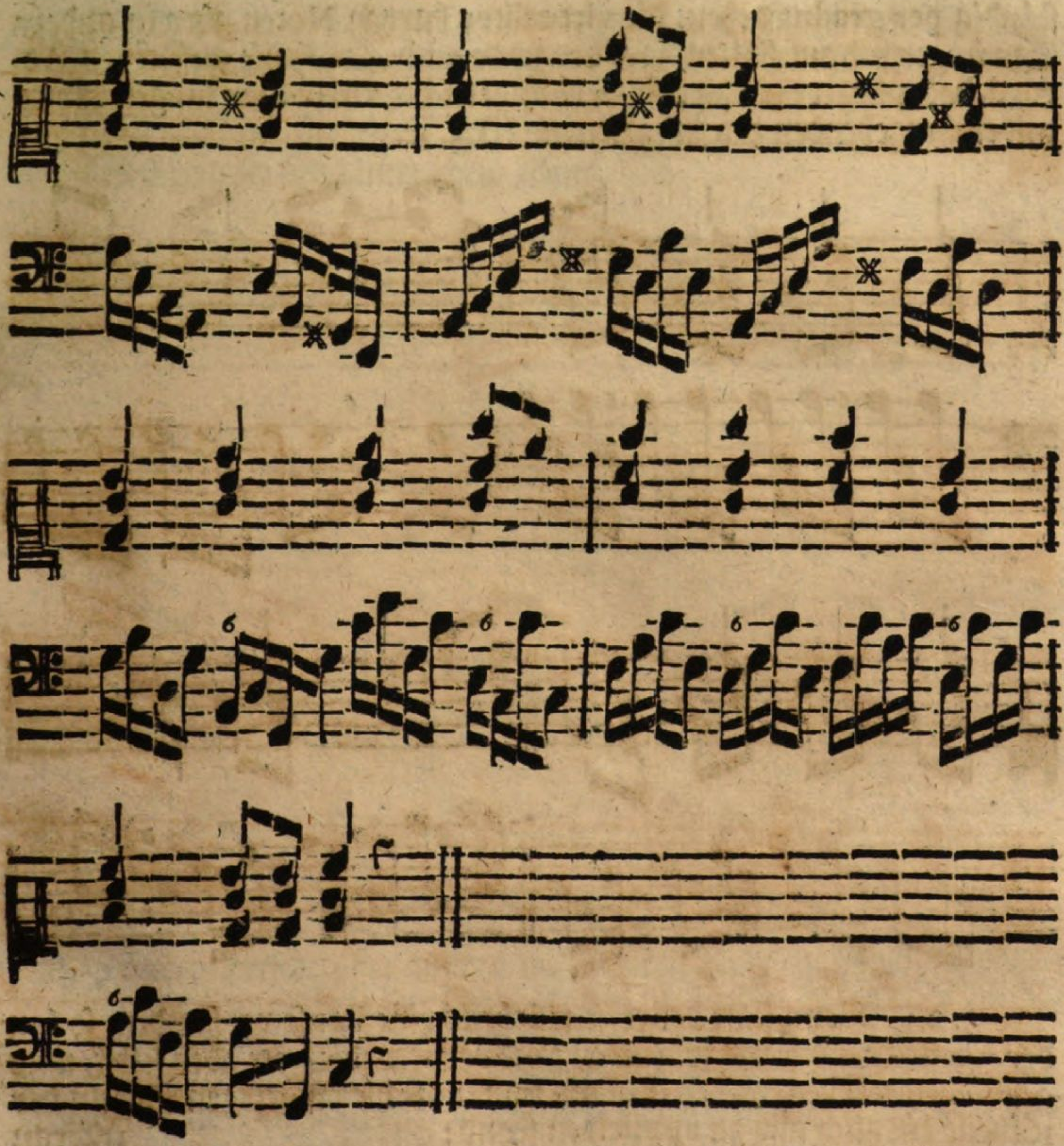
No. 1. No. 2. No. 1. No. 2. No. 1. No. 2.



No. 1. No. 2. No. 1. No. 2.

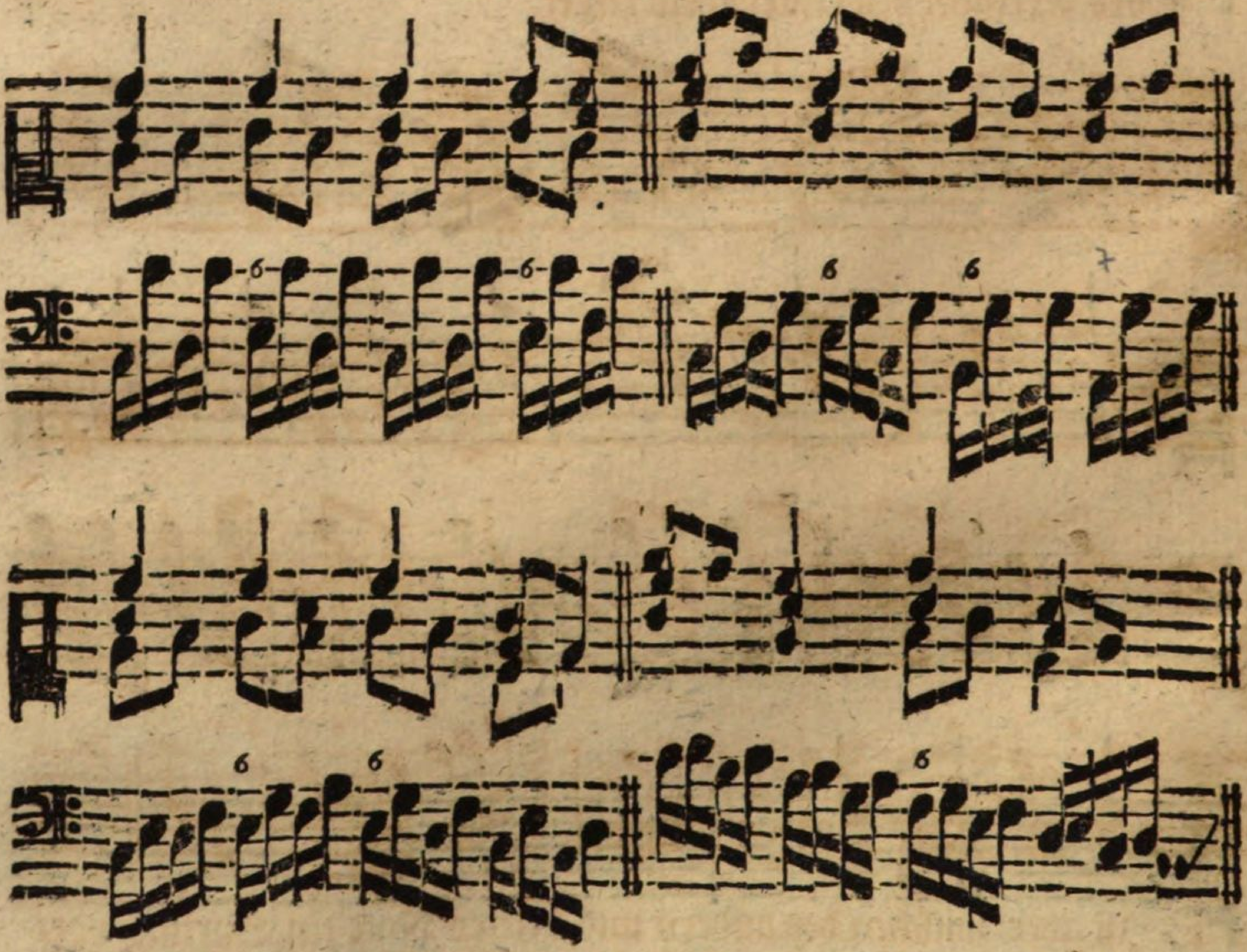


§. 19. Den



§. 19. Den 5ten und letzten Caſum betreffend, wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten be-
ſtändig

ſtändig per gradus gehen, die virtualiter kurtzen Noten aber in andern Sprüngen ſich auffhalten, ſo gehen zwar auch 4. 16theile auff einen Accord, doch pfleget man hier ſonderlich gern die virtualiter langen Noten mit einhergehenden 3en zu begleiten. (i) z. E.

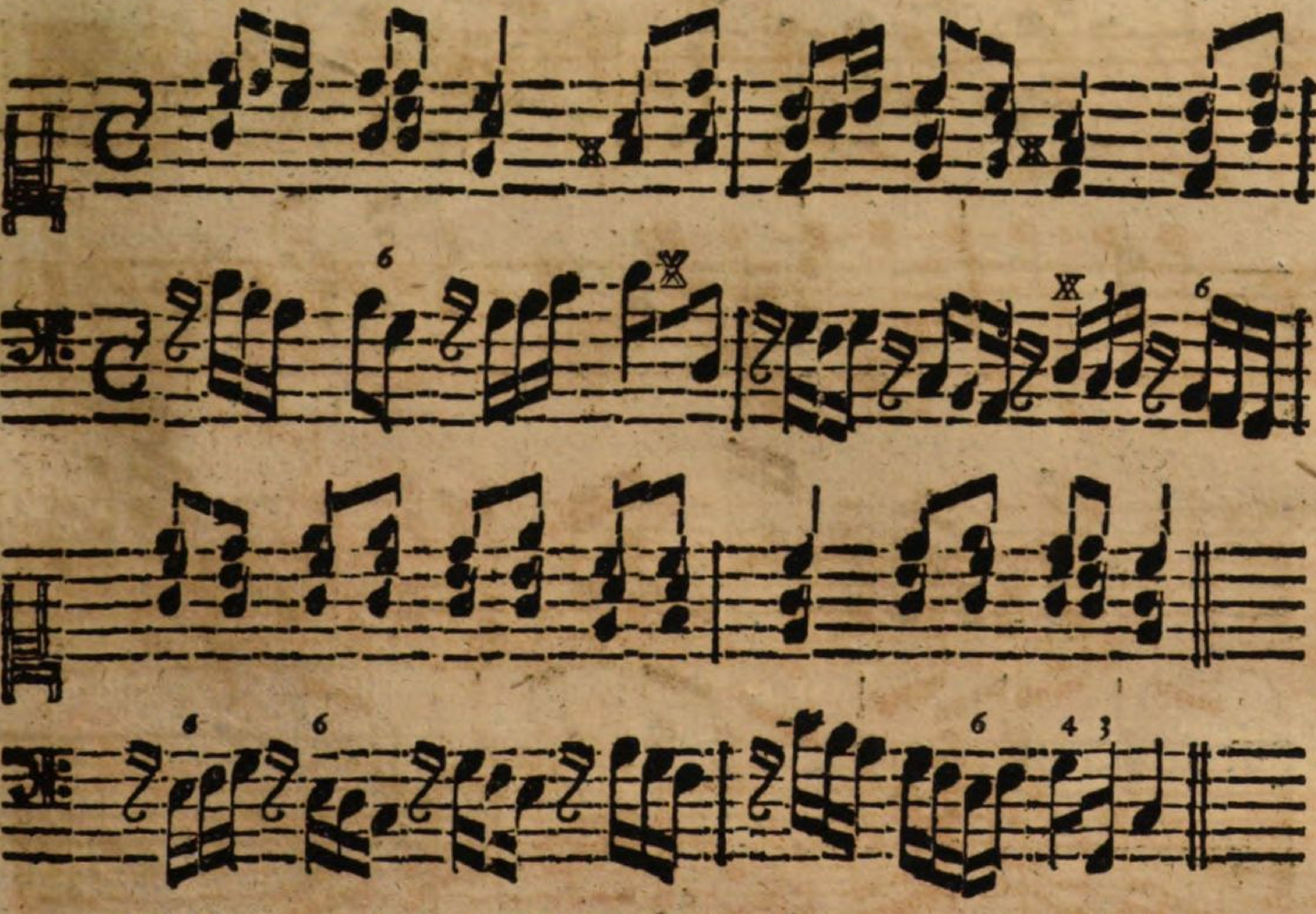


§. 20. Wenn ſtatt des erſten 16theils eine Pauſe vorhanden, ſo kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, die Note aber ſelbſt, nach geſchlagen werden, wobey mutatis mutandis die bißherigen Regeln der 16theile kürtzlich alſo zu appliciren ſeynd:

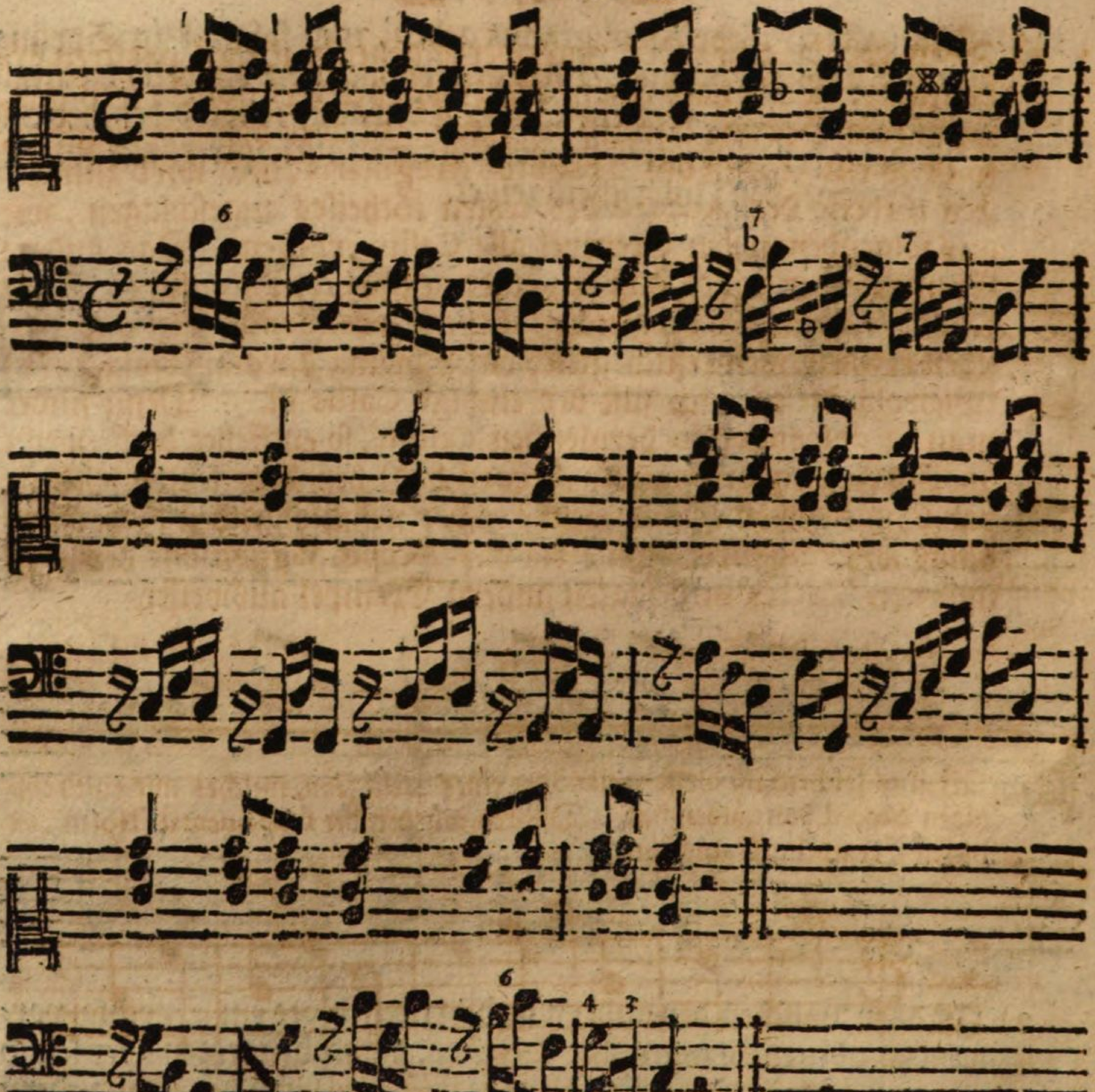
1) Wenn

(i) Eben wie oben §. 10. von denen per tranſitum gehenden 8teln geſaget worden, die allhier die fundamental-Noten abgeben.

1) Wenn alle 3. 16theil per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, ſo wird ein eintziger Accord (einfach oder doppelt) dazu angeſchlagen: folget aber ein Sprung darauff, ſo wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel den Unterſcheid zeiget.



2) Iſt aber zwiſchen der andern und dritten Note ein Sprung vorhanden, oder es ſpringen alle 3. Noten, die beyden letzten aber ſeynd nicht im Accorde der erſten Note begriffen, ſo wird bey dem andern 16theil ein neuer Accord angeſchlagen. Seynd hingegen alle 3. ſpringende Noten in dem Accorde der erſten begriffen, ſo haben ſie nur einen Accord (einfach oder doppelt angeſchlagen) folgendes Exempel erläutert alle Caſus:

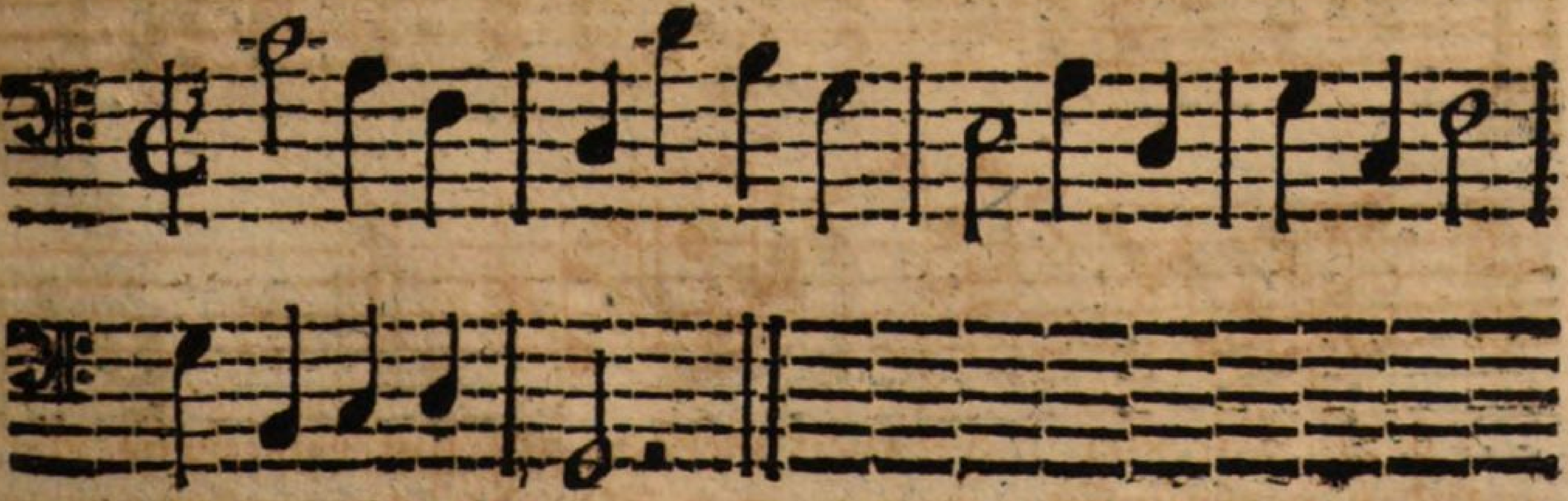


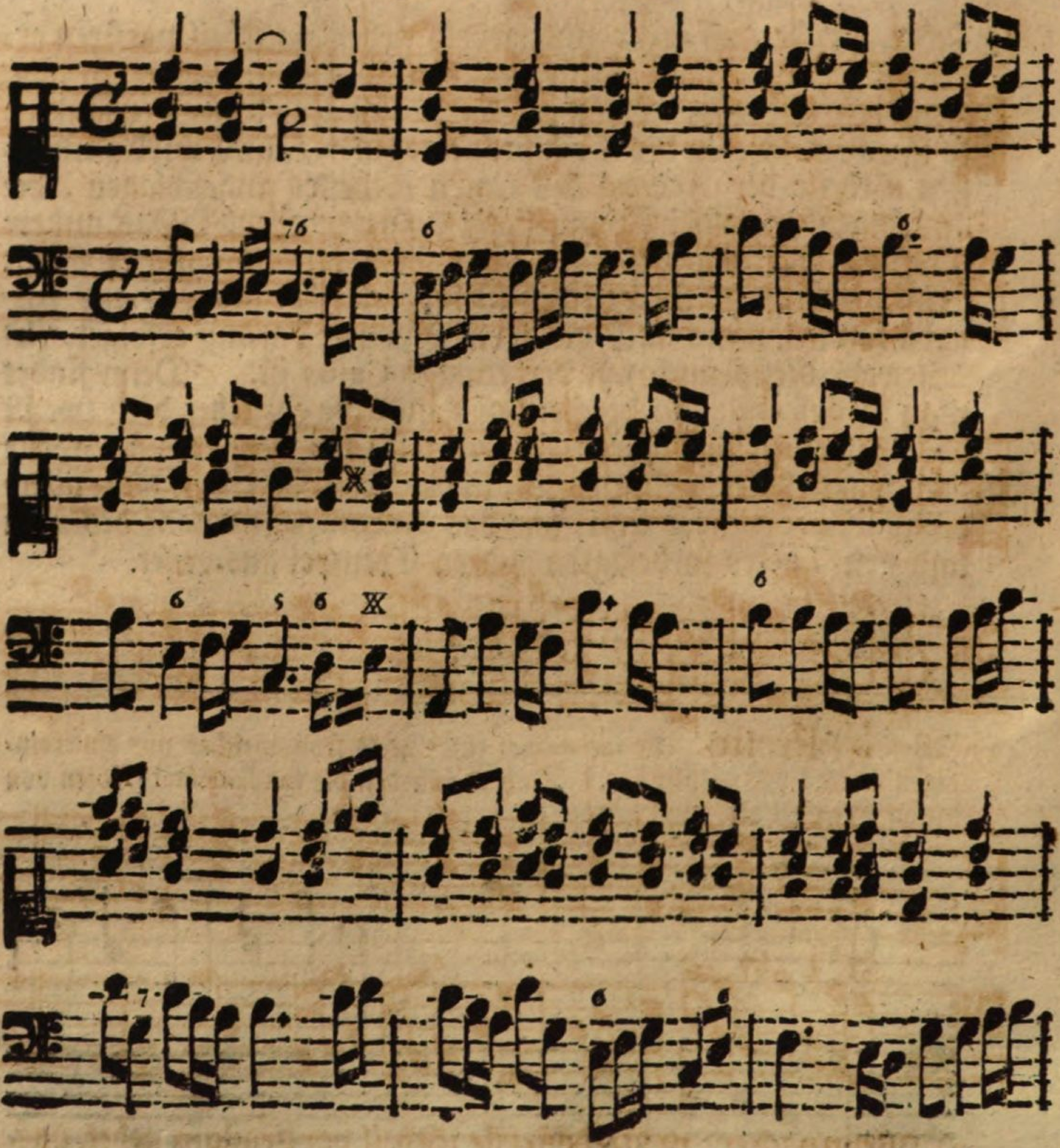
§. 21. Die 8tel und 16theil werden auf unterſchiedene Arth mit einander verknüpffet, wovon wir folgende Anmerckungen machen wollen:

1) Zwey

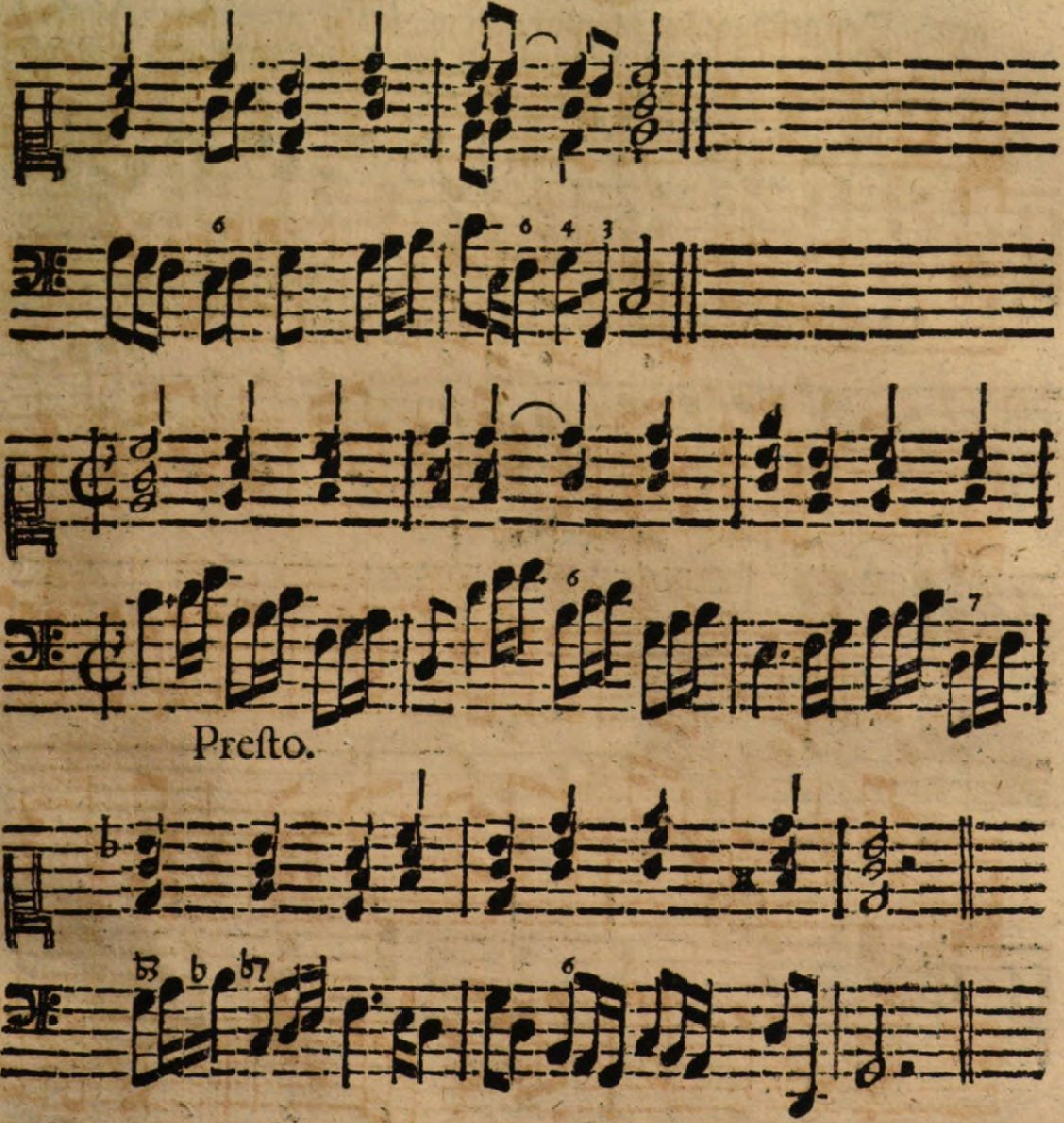
1) Zwey gerade auff- oder unterwerts gehende 16theil paſſiren ordentlicher Weiſe nach einem 4tel, 8tel oder 8tel-puncte frey aus, wenn kein Sprung darauff erfolget. Iſt aber dieſer vorhanden, ſo iſt es ein Zeichen des Tranſitus irregularis, und wird zum erſten 16theile der Accord des letzten 16theiles angeſchlagen, wie aus folgenden erſten Exempel alle Caſus erhellen. Das andere Exempel aber zeiget, daß bey einer geſchwinden Menſur (z. E. im Semi Allabreve) 2- dergleichen 16theile aſcendendo frey aus paſſiren können, wenn auch gleich ein Sprung darauff erfolget. (k) Wiewohl dieſes auch faſt der eintzige Caſus iſt. Denn findet man ja deſcendendo dergleichen Caſum, ſo entſtehet doch (wenn das 8tel einen ordinairen Accord hat) bey dem letzten 16theile von ohngefehr eine 7me, welche in der nechſtfolgenden Note allerdings will reſolviret ſeyn, wie das Accompagnement des 4ten und 5ten Tactes in beſagten andern Exempel ausweiſet.

(k) Weil es ſolchenfalß bloſſe variationes eines 4tels ſeyn, welches nur einen eintzigen Accord von nöthen hat. Dahero würden die fundamental-Noten von dieſen Exempel alſo ausſehen;



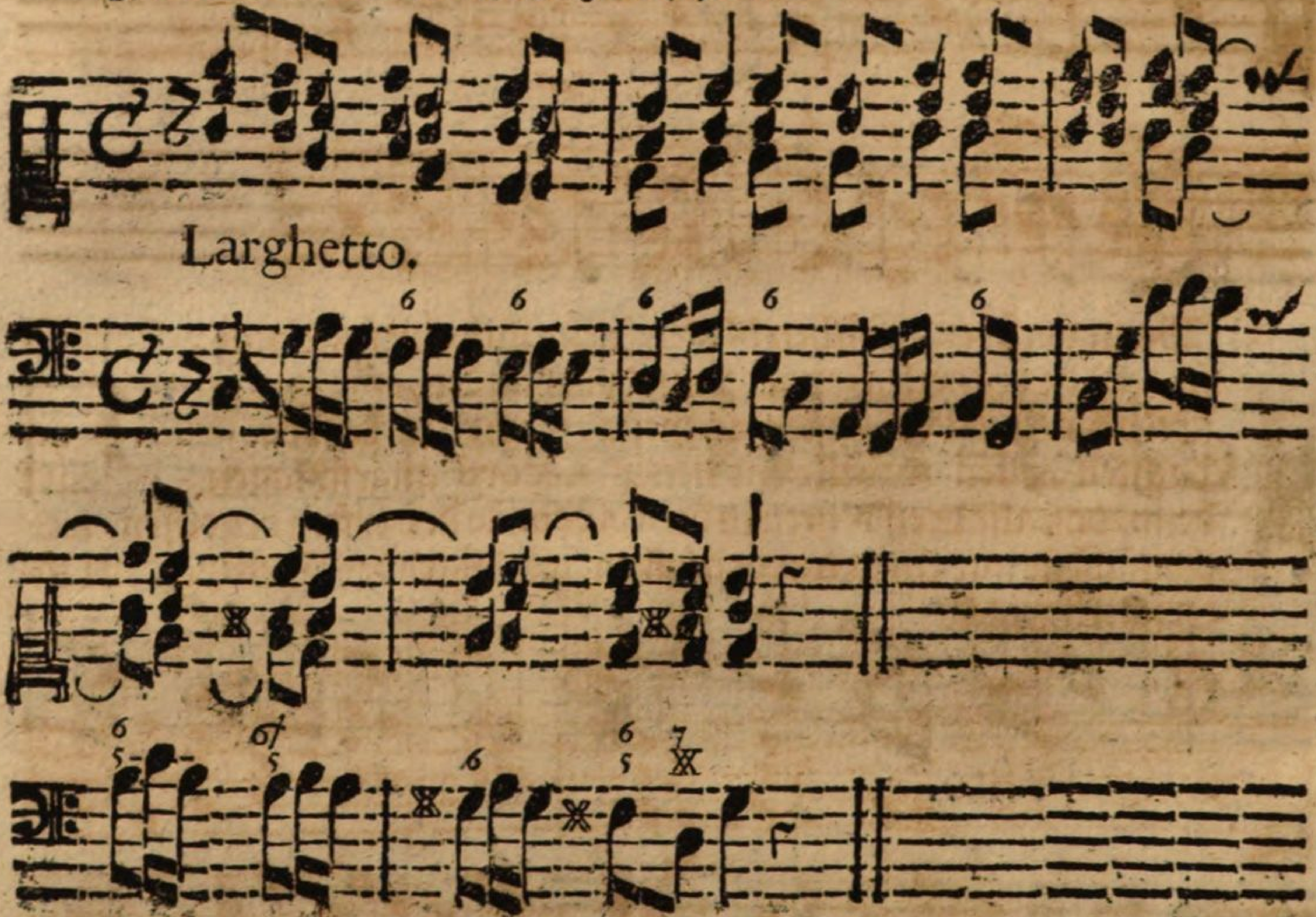


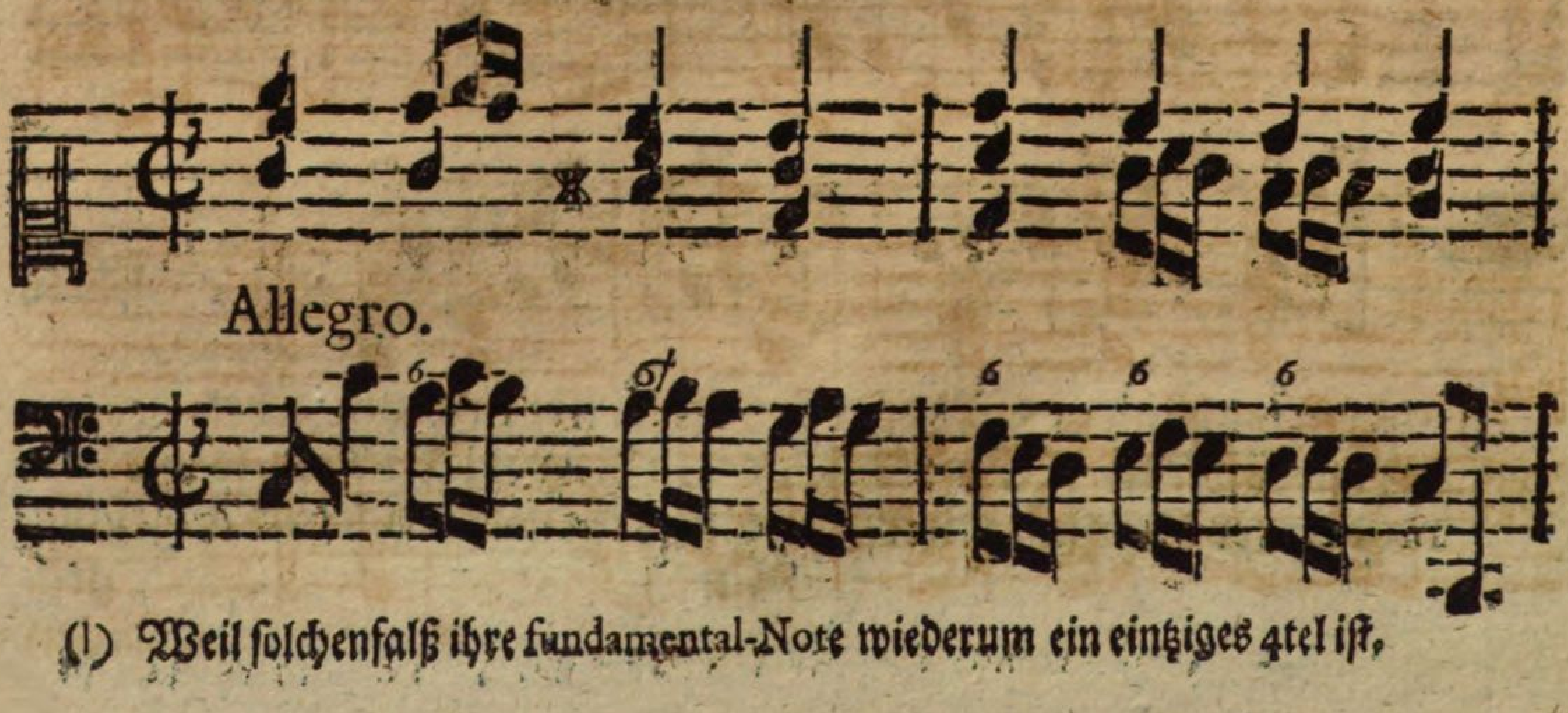
2) Wenn



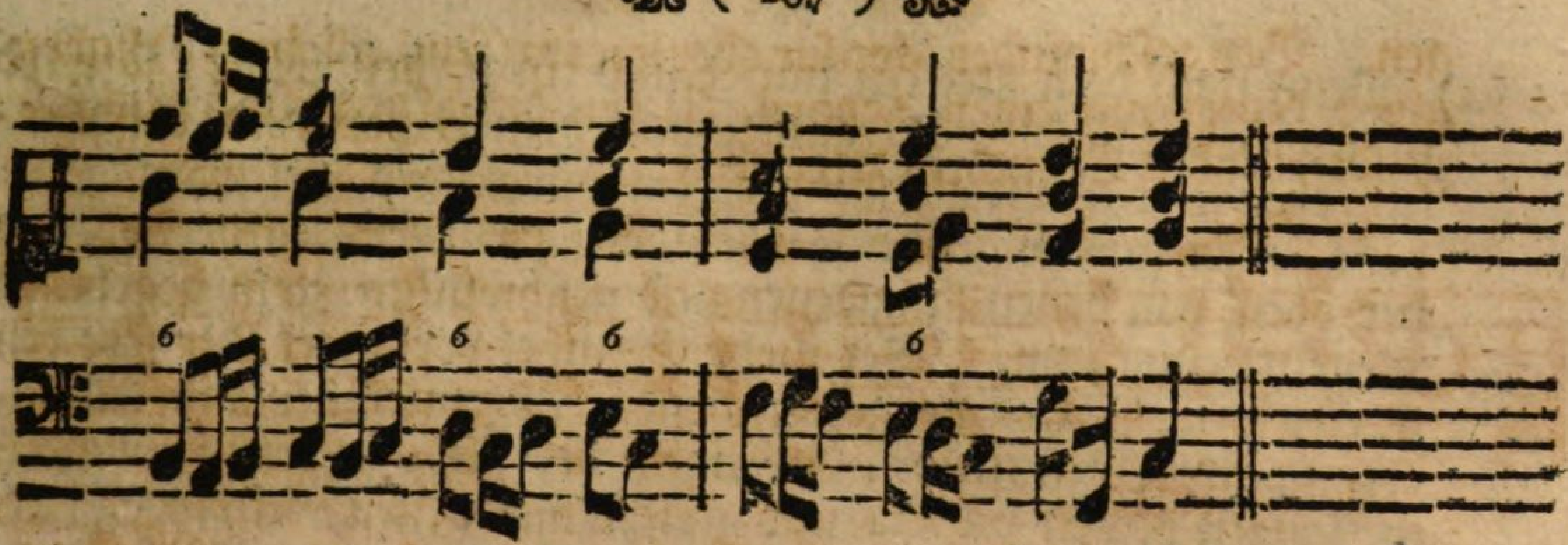
2) Wenn nach einem 8tel das erſte 16theil per gradum gehet. das andere aber wieder rückwerts ſchläget in den vorigen Ton, ſo wird bey moderater Menſur zum erſten 16theil ein neuer Accord angeſchlagen.

gen. Bey geſchwinder Menſur aber wie im (ſemi-allabreve) haben alle 3. Noten nur einen Accord, (l) wie der Unterſcheid aus folgenden beyden Exempeln zu erſehen:

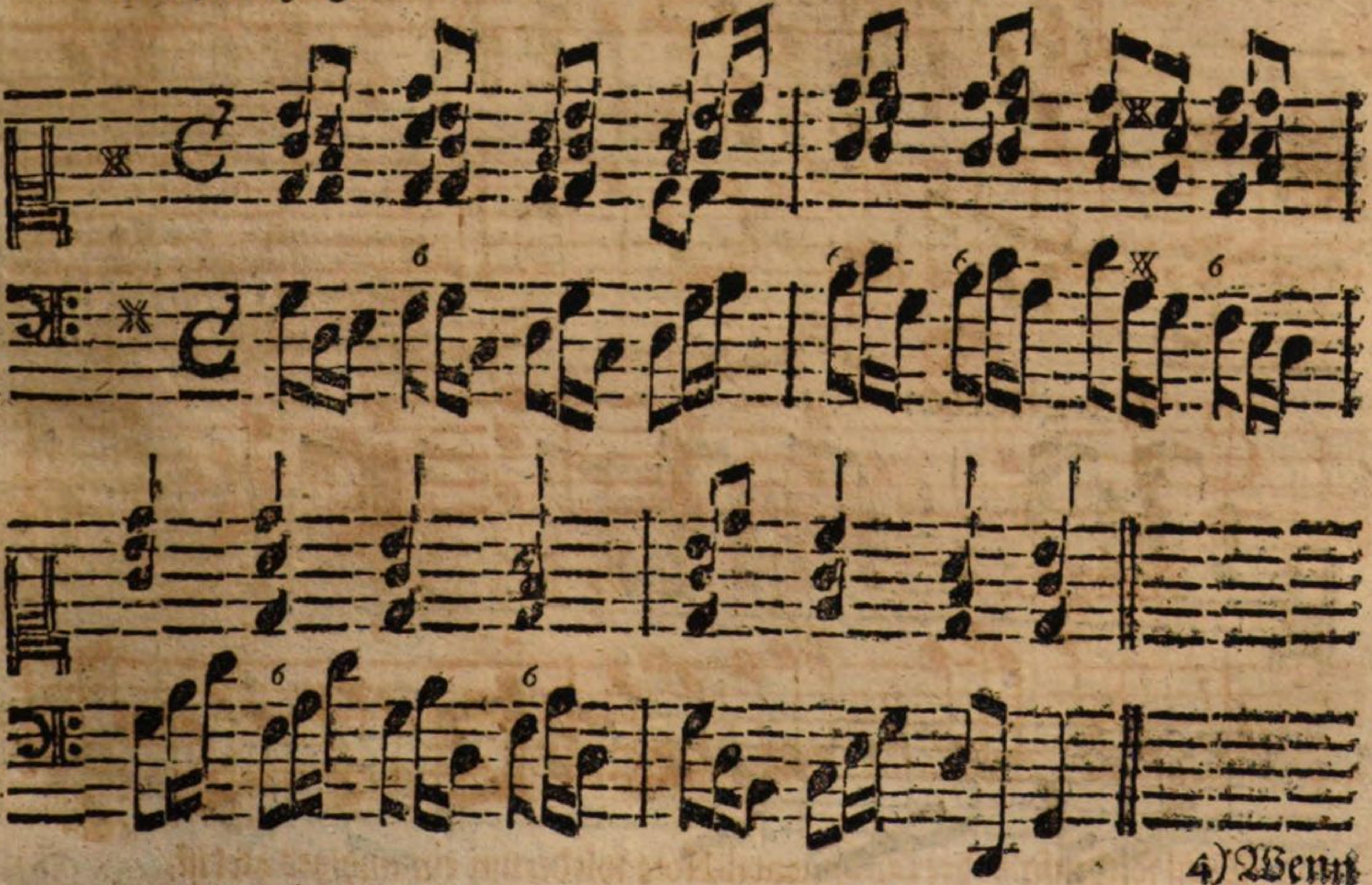




(l) Weil ſolchenfalß ihre fundamental-Note wiederum ein eintziges 4tel iſt.

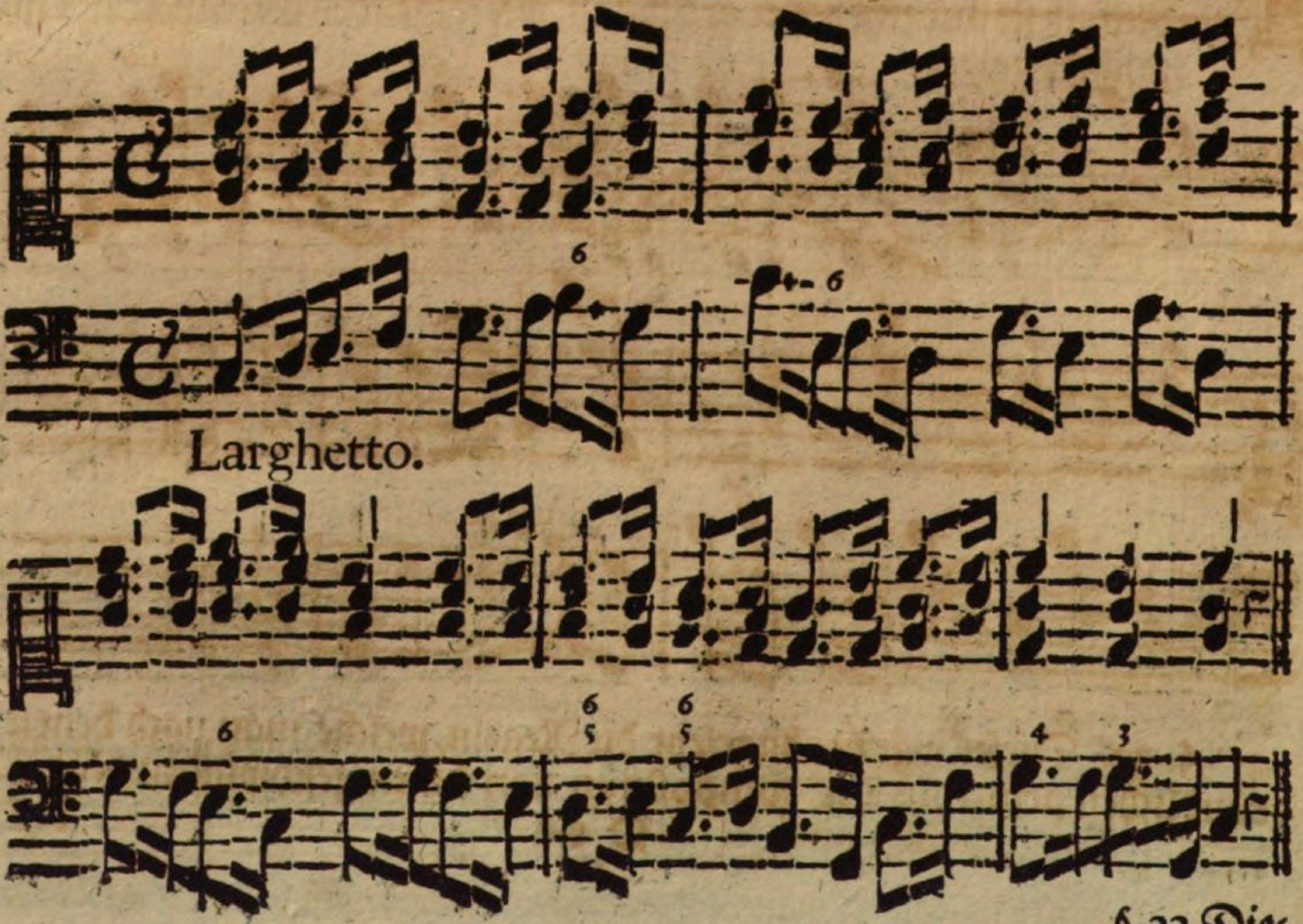


3) Wenn zwiſchen 3. ſolchen Noten (nehmlich einen 8tel und 2. darauff folgenden 16theilen) ein Sprung vorhanden, er folge nun nach dem 8tel oder nach dem erſten 16theile, ſo wird in beyden Fällen zu gedachten erſten 16theile ein neuer Accord angeſchlagen: es wäre denn, daß alle drey Noten in dem Accorde der erſten begriffen, welchenfalß ſie nur einen Accord haben, wie folgendes Exempel den Unterſcheid zeiget:

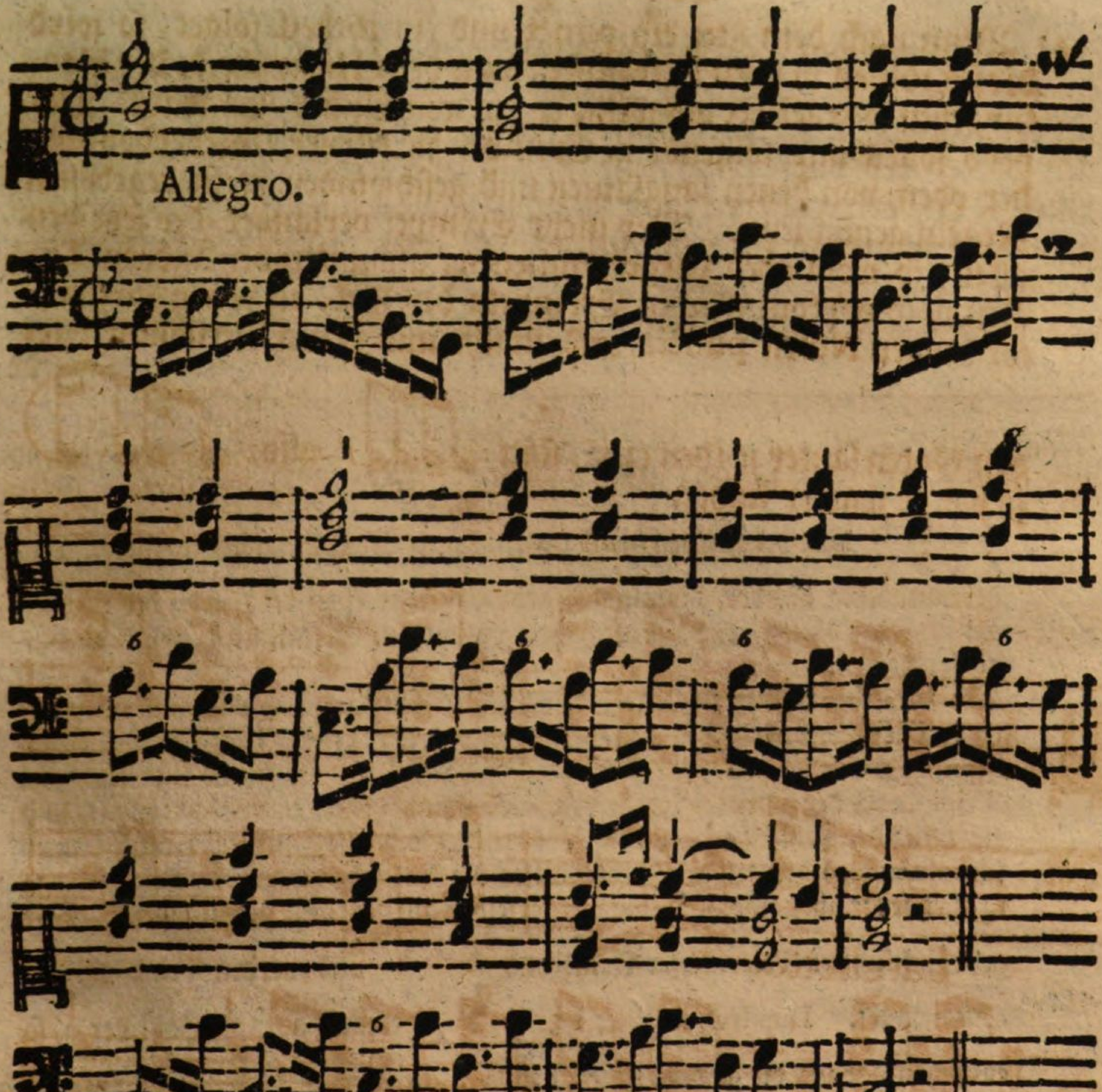


4) Wenn nach dem 8tel ein punct und ein 16theil folget, ſo wird dieſes 16theil in ſaltu & tranſitu, nach dem Unterſcheide der Menſur, eben ſo tractiret als wenn es ein würckliches 8tel wäre. Dahero ſollen uns folgende 2. Exempel zu kurtzer Wiederhohlung der oben, von denen langſamen und geſchwinden 8teln gegebenen Regeln genug ſeyn. Wer mehr Exempel verlanget, der ſetze bey allen, ſo wohl oben vorgekommenen, als unten bey andern Tacten noch vorkommenden Exempeln der 8tel, zu denen virtualiter langen Noten puncta, und mache aus denen virtualiter kurtzen Noten lauter 16theil (z. E. ſtatt alſo: ſo hat er was er ſuchet.

§. 22. Die·



§. 22. Die·



§. 22. Dieſes wären ohngefehr die Regeln, welche man nach denen gründlichen principiis der Compoſition von denen geſchwinden Noten

des ordinairen mit 𝄴 oder 𝄵 bezeichneten Tactes (m) geben kan. Wer dieſe wohl ins Exercitium gebracht, der hat in allen übrigen vielen Arthen der Tacte keine neue Regeln zu erlernen, ſondern er ſuchet nur die bißherigen überall mit leichter Manier zu appliciren, welches wir denn allhier ſo kurtz als ſich es will thun laſſen, bewerckſtelligen wollen.

§. 23. Die Tripel-Tacte (n) ſeynd die wichtigſten, deren geſchwin-
de

(m) Wie nun die 8tel und 16theil in dieſen egalen Tacte tractiret werden, eben ſo werden ſie auch in allen diminuirten oder zertheilten egalen Tacte z. E. in $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ und dergleichen meiſt überflüßigen Bezeichnungen tractiret. Dahero unnöthig, hiervon Exempel zu geben, weil es eben die ſpecies der vorigen geſchwinden Noten, und alſo auch ihrer euſerlichen Geſtalt nach, ipſiſſimæ Notæ verbleiben.

(n) Gleichwie der bißher tractirte ordinaire Tact ſonſt tempus binarium oder der egale Tact genennet wird, alſo wird hingegen der Tripel-Tact Tempus ternarium, oder der inegale Tact genennet, und hat ſeinen Nahmen eigentlich von Triplo, oder der gedritten Zahl, welche jedesmahl dem Tacte vorgezeichnet, und eigentlich der Zehler (numerator,) die darunter ſtehende Ziffer aber der Nenner (denominator) betittelt wird, weil dieſer die Noten bey jedweden Tripel-Tacte nennet, jener aber ſie zehlet, wie viel derſelben auf den Tact gehen ſollen. Die gebräuchlichſten Tripel dieſer Arth ſeynd $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ und werden Triplæ ſimplices genennet. Dupliret, tripliret, und qvadrupliret man aber die Zahl der 3, ſo entſtehen daraus die gewöhnlichen Triplæ compoſitæ, $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ &c. welche alle wahrhaffte Tripel ſeyn und bleiben, weil ſich ihre Harmonie, ihre Cæſur, ihr numerus ſectionalis (oder wie man es tauffen will) iederzeit mit der 3ten Zahl endet, da hingegen in allen Temporibus binariis, als 𝄴 𝄵 2 $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ &c.

ſich

de Noten wir annoch zu unterſuchen haben. Es ſeynd aber folgende die gewöhnlichſten (o) Tripel:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

ſich die Cæſur iederzeit mit der gezweyten Zahl endet, ſo daß bey dieſen egalen Tacten der numerus radicalis iederzeit die 2, bey denen ſämtlichen Triplis hingegen der numerus radicalis die 3. verbleibet. So lange nun die Triplæ ſimplices in compoſitas, und dieſe wieder in ſimplices können reduciret, und verwandelt werden, ohne daß beyde in ihren Weſen und Tractament die geringſte eſſentielle Veränderung und Abbruch leiden: ſo lange muß man ſie wohl insgeſamt unter eine Heerde ſtellen, und vor Tripel paſſiren laſſen. Denn es mag z. E. ein $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ langſam oder geſchwind, luſtig oder traurig gehen, ſo kan man ihn in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ reduciren, und dabey die Menſur mit einem darunter geſetzten Adagio, Affettuoſo, Allegro &c. gehörig angeben, (wie denn auch der ſonſt geſchwinde $\frac{3}{8}$ Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten Practicis nichts rares iſt) ſo hat man allemahl die vorige Muſic mit Leib und Seele. Dahero ich meines Orths die Triplas compoſitas vor nicht viel mehr, als vor ein bloſſes commodes Weſen des Tact-ſchlagens anſehen wolte. Denn es würde z. E. bey einem geſchwinden $\frac{12}{8}$ einem ziemlich ſauer ankommen, wenn er eben dieſes geſchwinde Mouvement in einem $\frac{3}{8}$ Tacte her tactiren ſolte. Nechſt dieſen wolte ich in gewiſſen Fällen eine traurige Aria oder dergleichen Invention lieber in einer langſamen Menſur eines Triplæ compoſitæ dirigiren ſehen, als in Tripla ſimplici, da das hurtige auf und niederſchlagen des Tactes wenigſtens euſerlich (ich ſage euſerlich) mehr auffgewecktes, als trauriges und gelaſſenes zu zeigen ſcheinet. Ja eben in dergleichen Betrachtung mögen einige vielleicht auf die Gedancken gerathen ſeyn, daß weil man bey einem langſamen

§. 24. Von dieſen Tripeln nun läſſet ſich gar leicht eine doppelte General Regel abfaſſen, wie alle ihre geſchwinde Noten tractiret werden müſſen, welches dieſe iſt:

Alle diejenigen Noten, von welchen iedweder Tripel ſeinen Nahmen führet, werden tractiret, wie die langſamen 8tel

---

men $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ nichts luſtiges (Tripel-hafftes nennen ſie es) wahrnehme, ſo könten ſie keine Tripel genennet werden: und ich beſinne mich, daß ich in meiner Jugend mehr als einmahl die Lection bekommen: Dieſe Worte wären luſtig, als müſte man ſie im Tripel componiren. Allein wer hat dem Tripel die Eigenſchafft oder das Vor-Recht gegeben, daß er allein luſtige, und niemahls traurige Dinge leiden ſolle, ohne die Natur und den Nahmen eines Tripels zu verliehren? Ich meyne, der egale und inegale Tact haben beyde gleiches Recht, und können ſich nach Gefallen luſtig und traurig aufführen. Denn wenn der Tripel eine luſtige Menuet auffweiſet, ſo ſetzet ihm der egale Tact eine luſtige Bouree, Gavotte &c. entgegen. Führet ſich hingegen der egale Tact traurig auff, ſo kan eben dieſes in Triplis compoſitis ſo wohl, als in Triplis ſimplicibus geſchehen, wenn man gehörigen Orths das natürliche geſchwinde Mouvement durch beygefügte Worte eines Adagio, Largo &c. zurück hält, wie bey dem ordinairen egalen Tacte ein gleiches geſchiehet, und die heutige Praxis durchgehends bezeiget.

(o) Unter die ungewöhnlichen oder ſelten vorkommende Tripel zehlet man $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ &c. wer an ſolchen ſuperfluis einen Gefallen hat, oder etwas darinnen zu finden vermeinet, dem kan man das plaiſir gönnen. Chacun a ſon gout. Solten nun einem Anfänger dergleichen Dinge auffſtoſſen, ſo examiniret er nur ihre Menſur, ob ſie geſchwinde oder langſam gehe, und tractiret ſie alsdenn auff eben die Arth, wie in folgenden §. §. von langſamen und geſchwinden Tripeln gelehret wird, ſo iſt der Sache geholffen, und wenn man auch mit eben ſo viel Recht einen $\frac{12}{32}$ und $\frac{24}{32}$ Tripel erdencken wolte.

8tel (p) im ordinairen mit C bezeichneten Tacte: Hingegen die halben Noten oder die Helffte derſelben Noten, wovon jedweder Tripel den Nahmen führet, werden tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 25. Dieſen zu Folge nun werden im $\frac{3}{2}$ die halben Tacte: im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 4tel: und im $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ die 8tel ordentlicher Weiſe tractiret, wie die langſamen 8tel im ordinairen Tacte. Hingegen werden im $\frac{3}{2}$ die 4tel, im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 8tel: und im $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ die 16theil tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 26. Wir fangen von denjenigen Noten an, von welchen iedweder Tripel ſeinen Nahmen führet, und ſagen, daß wenn von dergleichen Noten.

(1) Ihrer 3. per gradus auff oder niedergehen, ſo paſſiret ordentlicher Weiſe die mittelſte virtualiter kurtze Note in tranſitu (q) frey aus,

(p) Davon iſt gehandelt worden zu Eingang dieſes Capitels §. 7. biß §. 14.

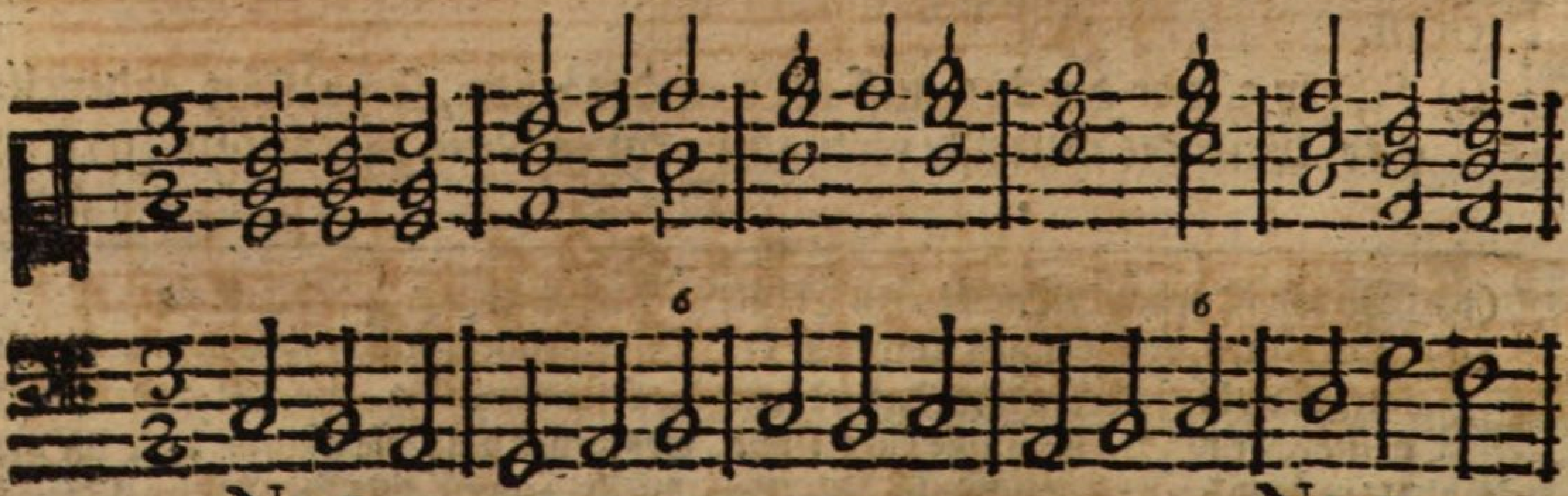
(q) Die Noten, von welchen jedweder Tripel ſich nennet, haben ratione quantitatis intrinſecæ dieſes beſonders, daß jederzeit die erſte virtualiter lang, die andere und dritte aber beyde virtualiter kurtz ſeynd, weswegen bald die andere, bald die 3te Note, bald beyde zugleich in tranſitu frey durchpaſſiren, wie die Exempel dieſes obigen und des folgenden §. den Unterſcheid zeigen. Hingegen hat es mit dem Tranſitu bey der Helffte derjenigen Noten, wovon ſich jedweder Tripel nennet, wiederum eben die Bewandniß wie bey dem ordinairen mit C bezeichneten Tacte, wie das oben §. 15. h. c. vom Tranſitu gegebene Exempel klahr ausweiſet.

aus, die 3te aber hat bey einer moderaten Menſur einen neuen Accord, wie in allen folgenden Exempeln (*) No. 1. biß No. 2. zu erſehen.

(2) Folget aber nach der erſten Note dieſer Arth ein Sprung, ſo ſchläget die andere Note einen neuen Accord an, und paſſiret ſo dann die 3te per gradus gehende Note in tranſitu frey aus, wofern kein Sprung darauff erfolget, wie in folgenden Exempeln überall No. 2. zu erſehen. Folget aber

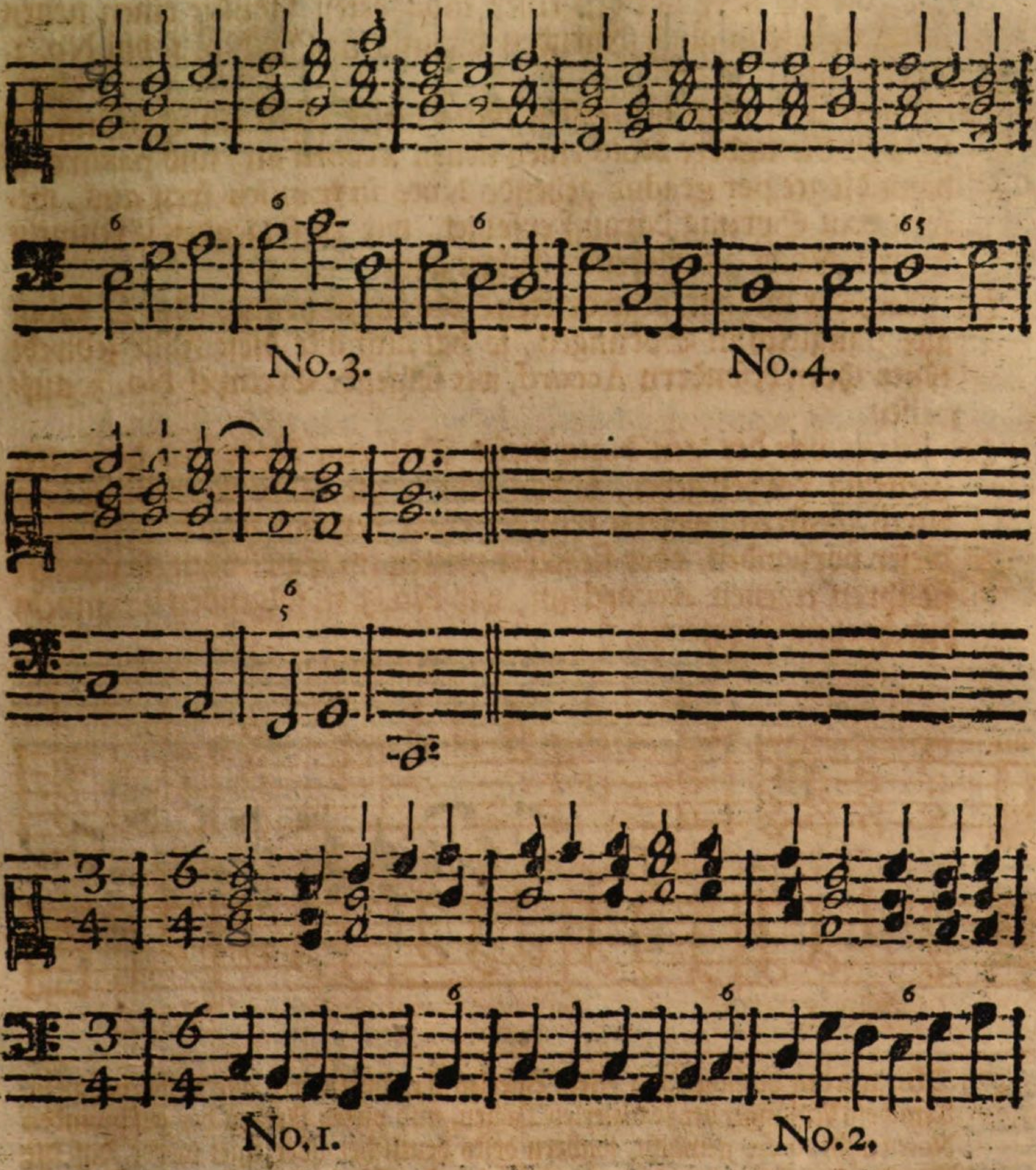
(3) Nach der andern, oder dritten Note ein Sprung, oder ſie ſtehen alle 3. zugleich in Sprüngen, ſo hat auff alle dieſe Fälle jedwede Note ihren beſondern Accord, wie folgende Exempel No. 3. ausweiſen.

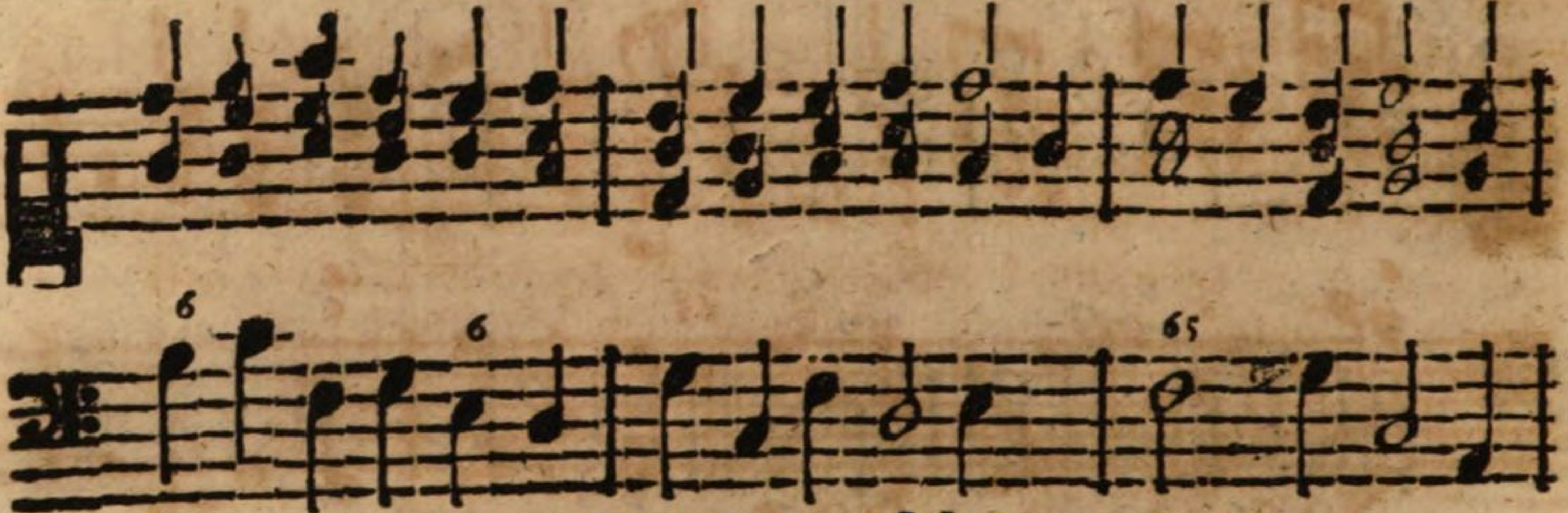
(4) Wenn vor der 3ten Note dieſer Arth eine Note von doppelter Geltung vorher gehet, ſo kan beſagte 3te Note in tranſitu frey durch paſſiren, wofern kein Sprung hernach folget. Iſt aber dieſer vorhanden, oder ſie ſtehet mitten im Sprüngen, ſo ſchläget ſie ihren eigenen Accord an, wie No. 3. in folgenden Exempeln durchgehends bezeiget.



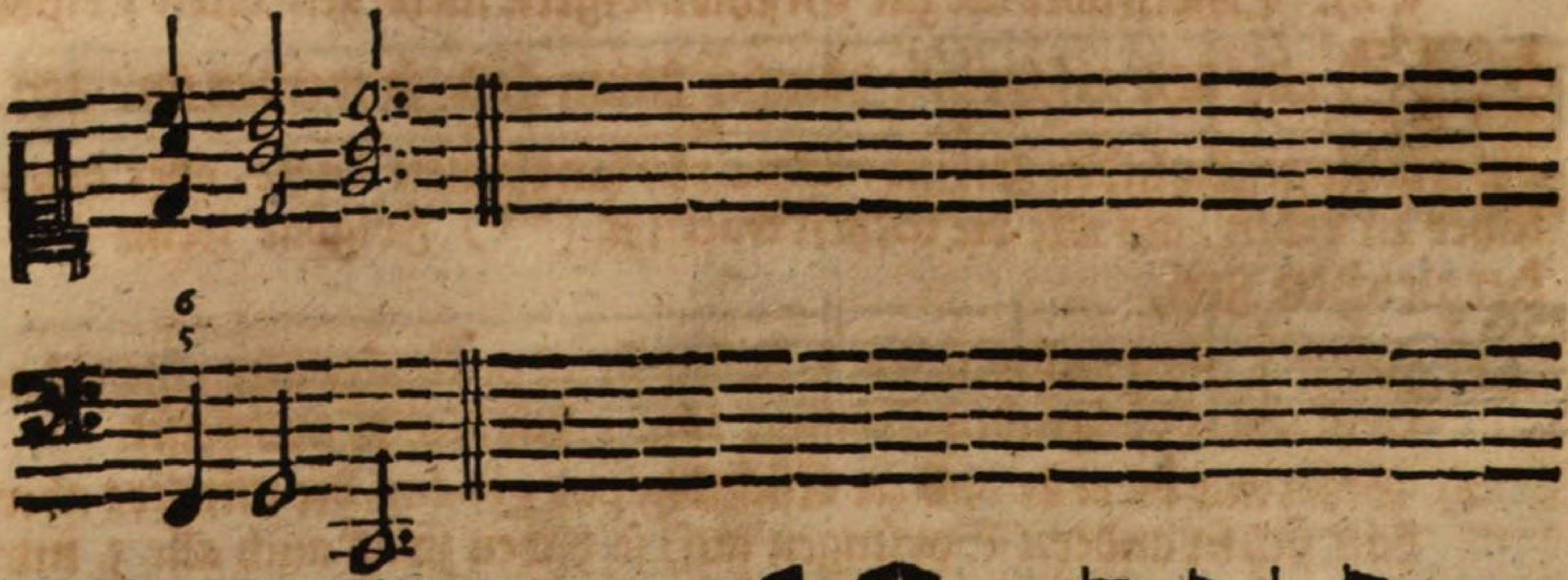
No. 1. No. 2.

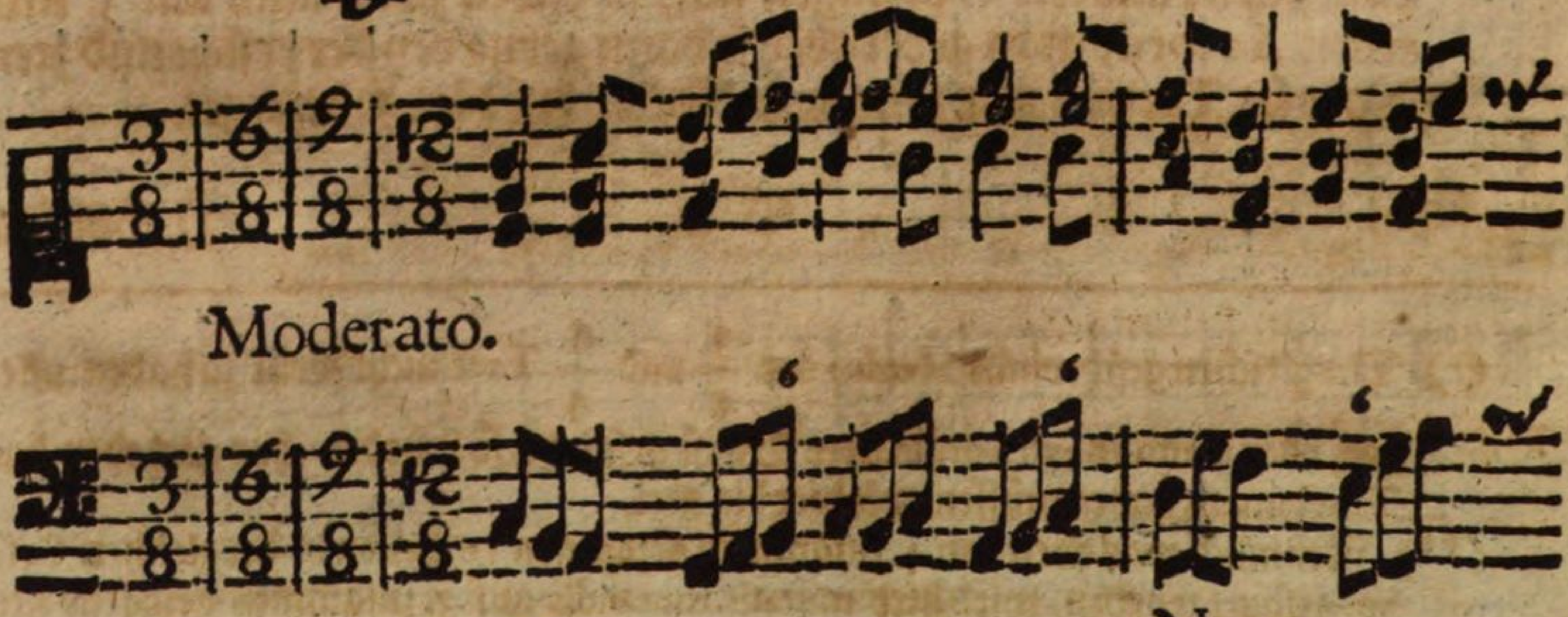
(*) Wir werden hinführo mit Fleiß einerley Exempel durch alle Tripel behalten, damit ein Anfänger bey ſo vielerley Tacten, und vielen Arthen der geſchwinden Noten nicht confus gemacht, ſondern deſto deutlicher überzeiget werde, daß die Regeln überall einerley bleiben, und folgbar die Sache keine ſo groſſe Schwürigkeiten habe.


No.3.
No.4.
No.1.
No.2.

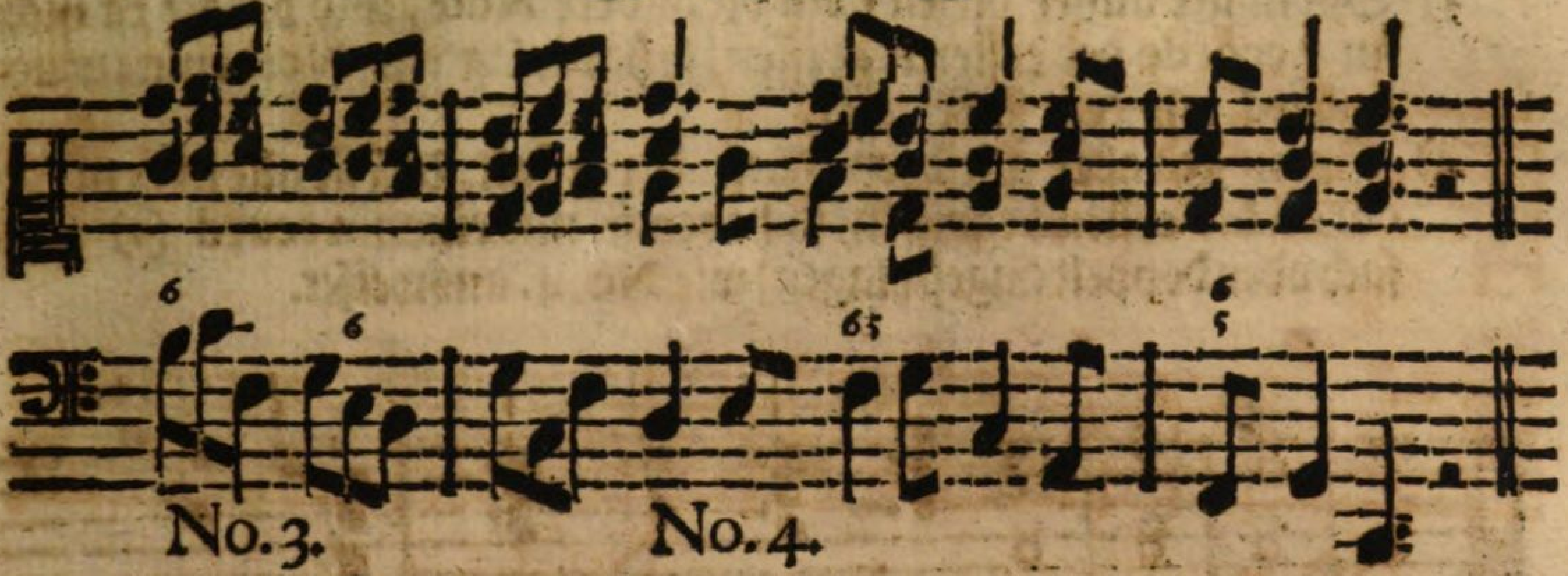


No. 3. No. 4.





No. 1. No. 2.



§. 27. Solten aber die zur Geſchwindigkeit mehr geneigten Tripel $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ eine ſehr geſchwinde Menſur haben (r), ſo werden ihre 8tel, als wie die geſchwinden 8tel im ordinairen langſamen Tacte, oder deutlicher zu reden, als wie die 16theil tractiret (**) Folgbar wenn dergleichen 8tel,

1) Ihrer 3. per gradus gehen, ſo haben ſie all ordinaire nur einen Accord, wie in folgenden Exempel No. 1. biß No. 2. ausweiſet.

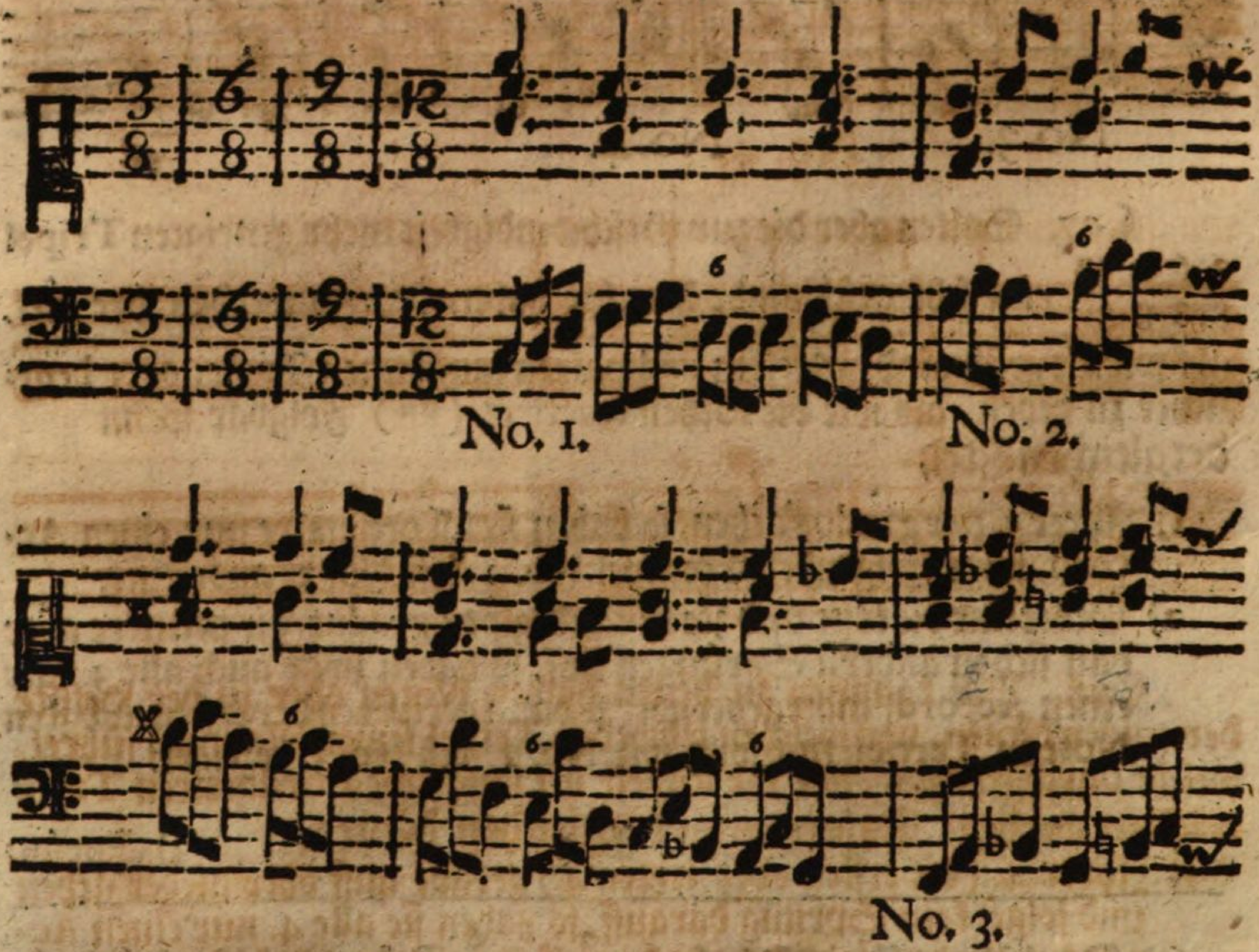
2) Gehet nur die erſte und 3te beſtändig per gradus, die mittlere aber hält ſich in andern Sprüngen auf, ſo haben zwar auch alle 3. nur einen Accord, man gehet aber ſo dann gerne bey der erſten und 3ten Note in Tertien mit fort, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

(r) Dergleichen geſchwinde Menſur der $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tact nicht wohl zu haben pflegen, oder wenn es extra ordinairer Weiſe geſchehe, ſo würden ihre 4tel eben das Tractament haben müſſen, wie hier die 8tel.

(**) Nehmlich was oben von 4. zuſammen gezogenen 16theilen in dergleichen Caſibus geſaget worden, wird hier mutatis mutandis auf 3. zuſammen gezogene 8tel appliciret.

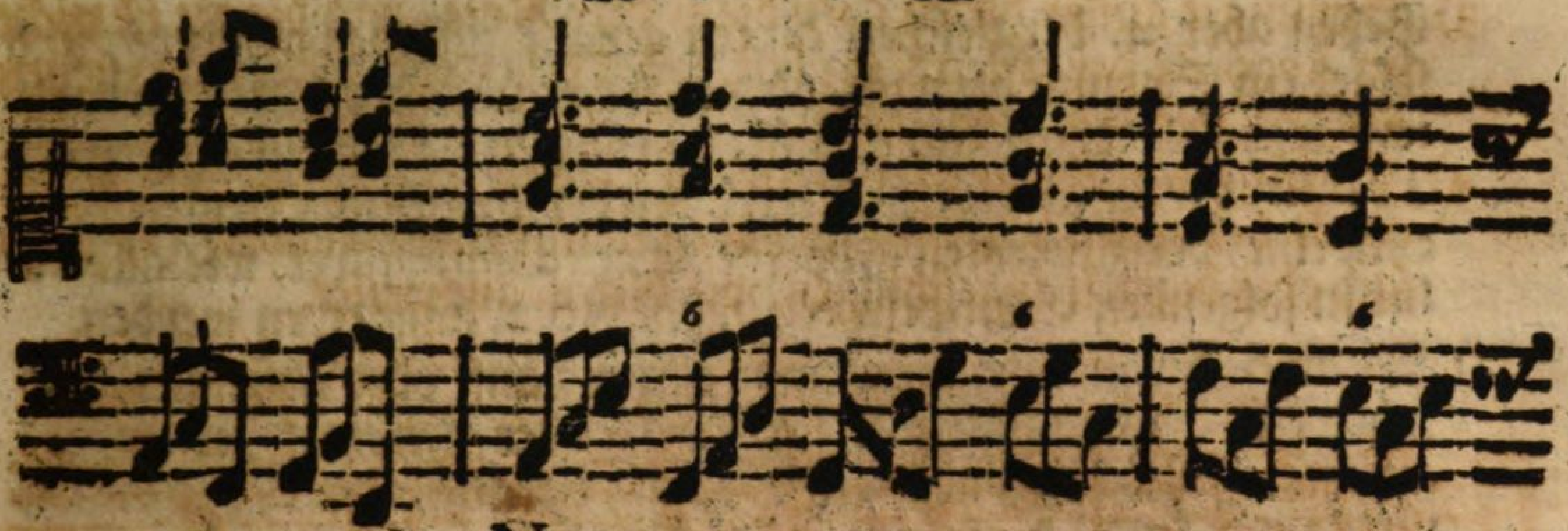
3) Springet auſſer dieſen Caſu die andere Note, und die 3te iſt nicht im Accorde der erſten begriffen, ſo hat beſagte 3te Note einen neuen Accord, wie No. 3. bezeiget.

4) Sprüngen aber alle drey Noten dergeſtalt, daß ſie alle in dem Accorde der erſten begriffen, ſo haben ſie nur einen Accord (s) (einfach oder doppelt angeſchlagen) wie No. 4. ausweiſet.

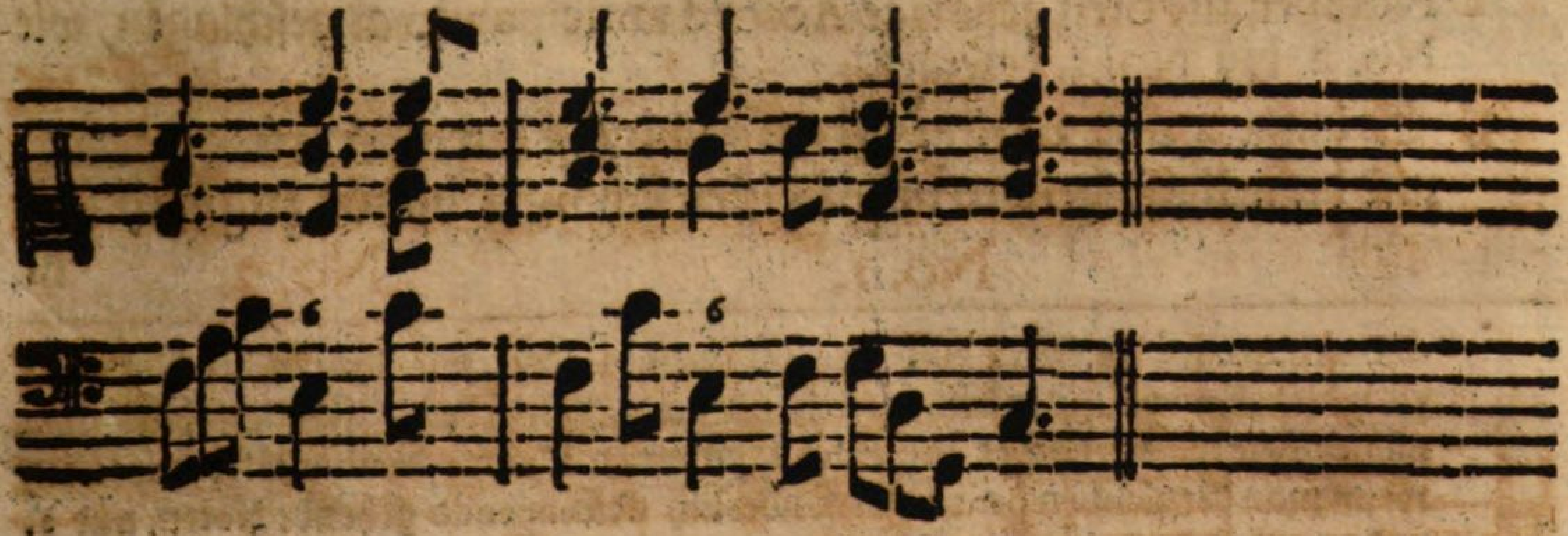


§. 28. Wir

(s) Weil es ſo dann eine bloſſe Variation eines eintzeln 4tels mit einen puncte iſt.



No. 4.



§. 28. Wir kommen zu denen halben Noten oder zu der Helffte derjenigen Noten, von welchen jedweder Tripel ſeinen Nahmen führet, welche durchgehends, wie die 16theil im langſamen ordinairen Tacte tractiret werden; Dahero wenn dergleichen Noten,

1) Ihrer 4. (die erſten oder letzten 4.) gerade auff oder nieder gehen und folget kein Sprung darauff, ſo haben ſie alle 4. nur einen Accord. Gehen ſie nicht gerade auff oder abwerts, ſondern die 4te Note ſchläget wieder zurück ſo haben nur 2. und 2. einen Accord (t)

(t) Ausgenommen wenn die, in 5ten Tacte des oben folgenden Exempels, befindliche 6te nicht ſolte in praxi bezeichnet werden, da dennoch ſolche 4. Noten alle zum ordinairen

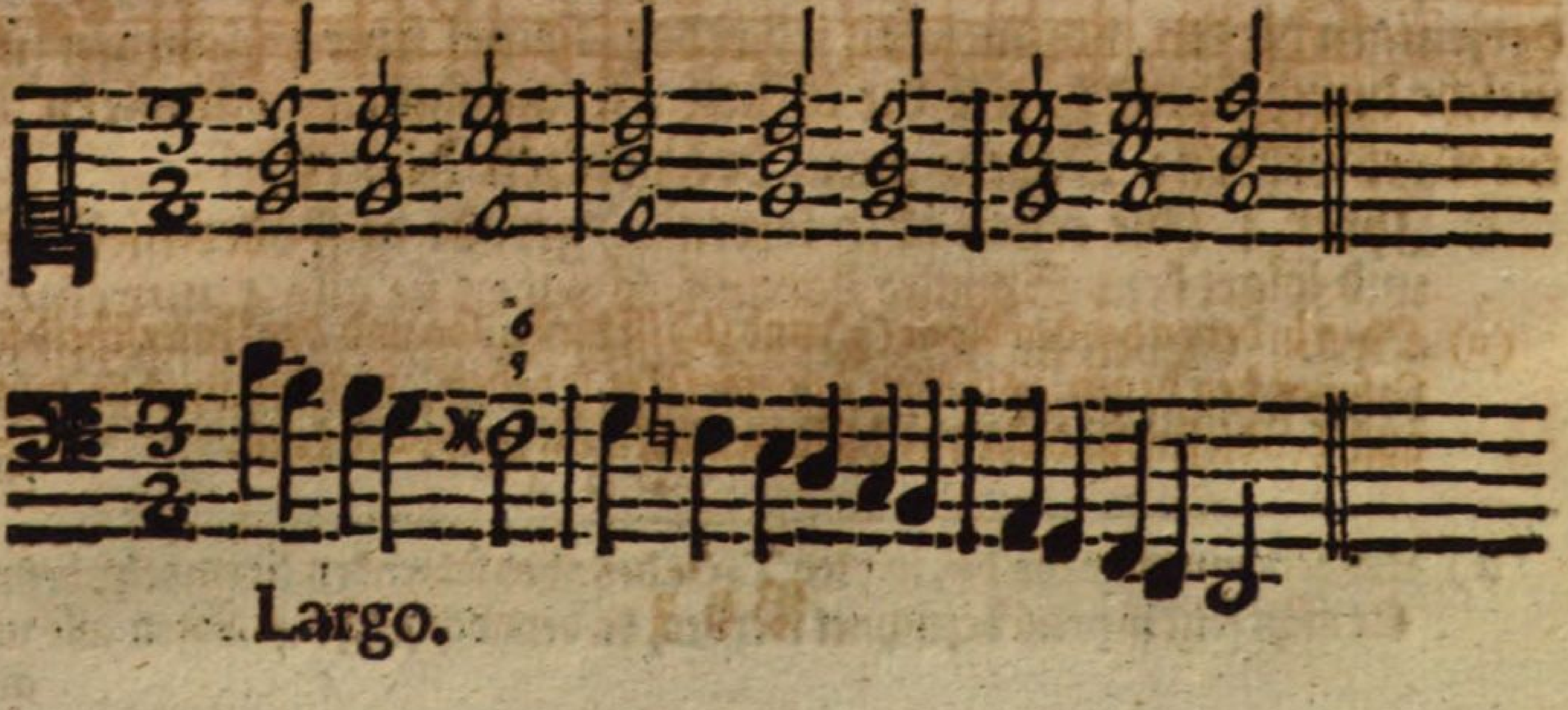
Gehen aber 4. dergleichen Noten gerade auf oder abwerts, und folget ein Sprung hernach, oder es ſtehet über der letzten virtualiter kurtzen Note eine Ziffer, ſo iſt es in beyden Fällen ein Zeichen des Tranſitus irregularis, und wird bey der penultima (letzten Note ohne eine) der zur letzten gehörige Accord anticipiret, wie alle Caſus in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. angegeben werden.

2) Wenn 6. dergleichen Noten per gradus auff oder abſteigen, und folget kein Sprung darauff, ſo wird über der 5ten ein neuer Accord angeſchlagen: folget aber ein Sprung darauff, oder es hat die 6te virtualiter kurtze Note eine Ziffer über ſich, ſo iſt es wiederum in beyden Fällen der Tranſitus irregularis, und wird bey der 5ten Note der zur 6ten gehörige Accord anticipando angeſchlagen, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

3) So lange 2. und 2. ſolche Noten beſtändig durch Sprünge gehen, und die nechſtfolgenden zwey ſchicken ſich nicht beyde zugleich (u) in

---

diminirten Accord der erſten Note angeſchlagen werden, wie oben in der Nota (d) eben dieſe Exception bey denen 16 theilen gemacht worden. Ferner könte man allhier bemercken, daß es bey einer langſamen Menſur harmoniöſer ausfället, wenn man dergleichen per gradus ſonderlich deſcendendo gehende Noten, nur 2. und 2. auf einen Accord anſchläget. e. g.

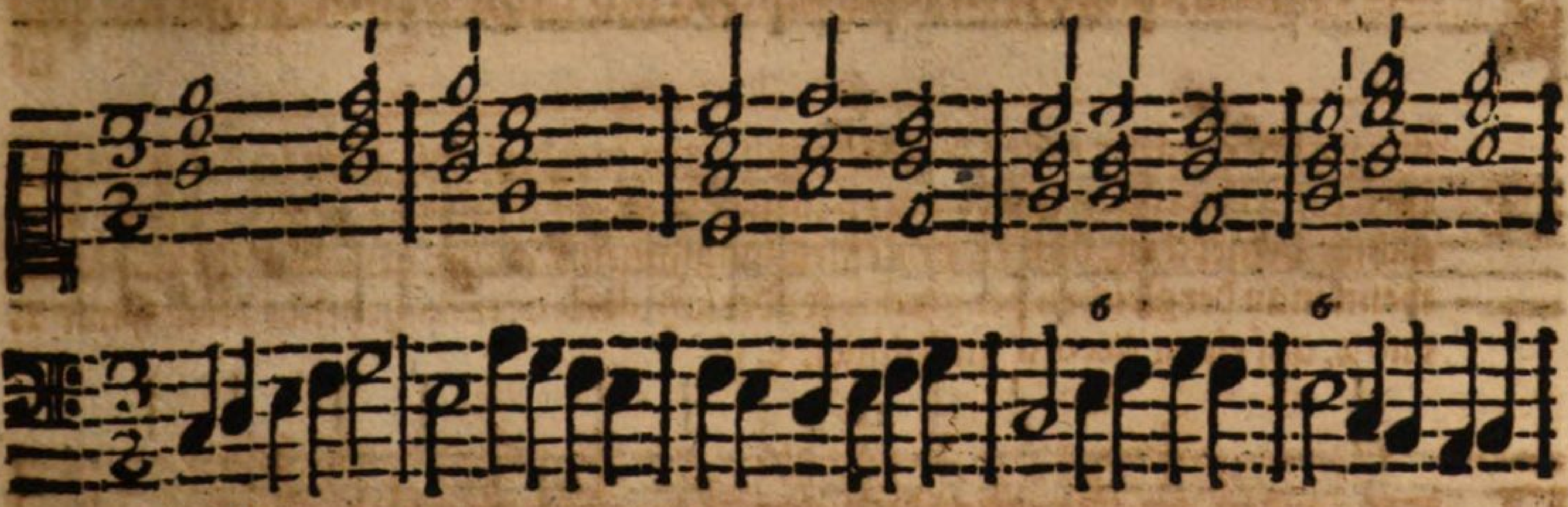


Largo.

in den vorher gegangenen Accord, ſo lange wird ie zu zweyen ein neuer Accord angeſchlagen, wie No. 3. die Sache klahr erläutert.

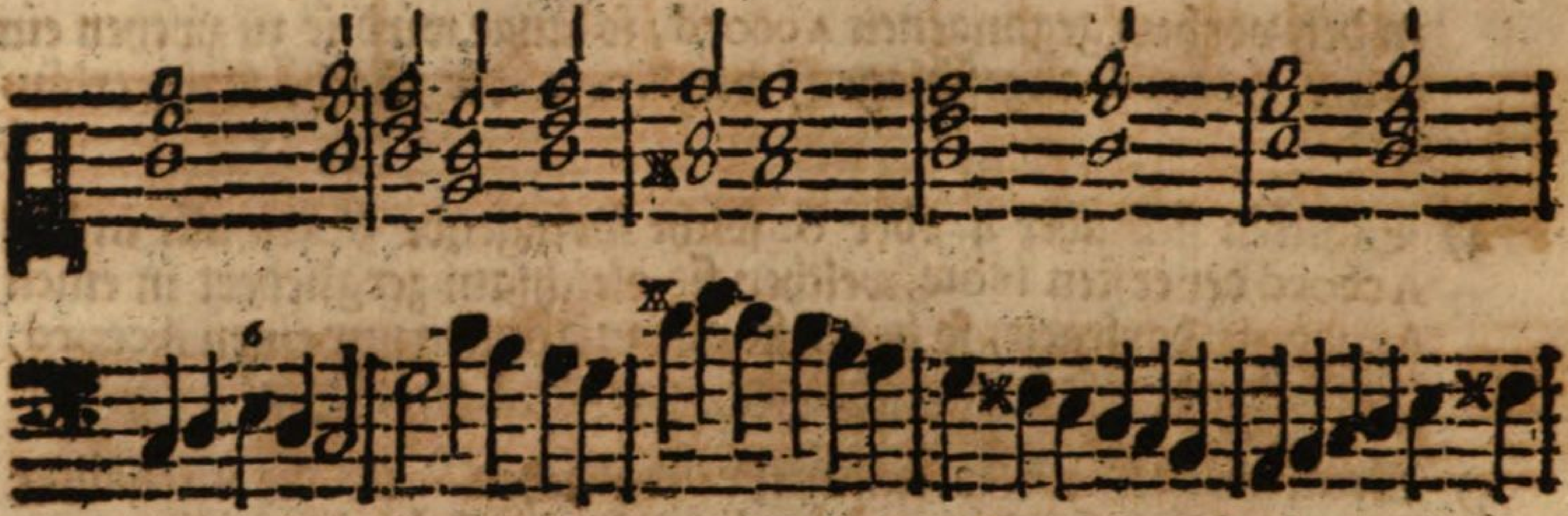
4) Schicken ſich aber 4. oder 6. ſolche ſpringende Noten alle in den Accord der erſten Note, welchen ſie gleichſam zergliedert in einen Arpeggio darlegen, ſo haben ſie alle zuſammen nur einen Accord, (zwey oder dreyfach angeſchlagen,) wie No. 4. zu erſehen.

5) Wenn aber bey 4. 6. 12. und mehr dergleichen Noten die virtualiter langen Noten beſtändig per gradus gehen, und die dazwiſchen vorfallende virtualiter kurtzen Noten in andern Sprüngen ſich aufhalten, ſo gehen ihrer 4. (die erſten oder letzten 4.) auf einen Accord, doch ſo, daß man die virtualiter langen Noten gern in fortgehenden zen begleitet, wie No. 5. ausweiſet.

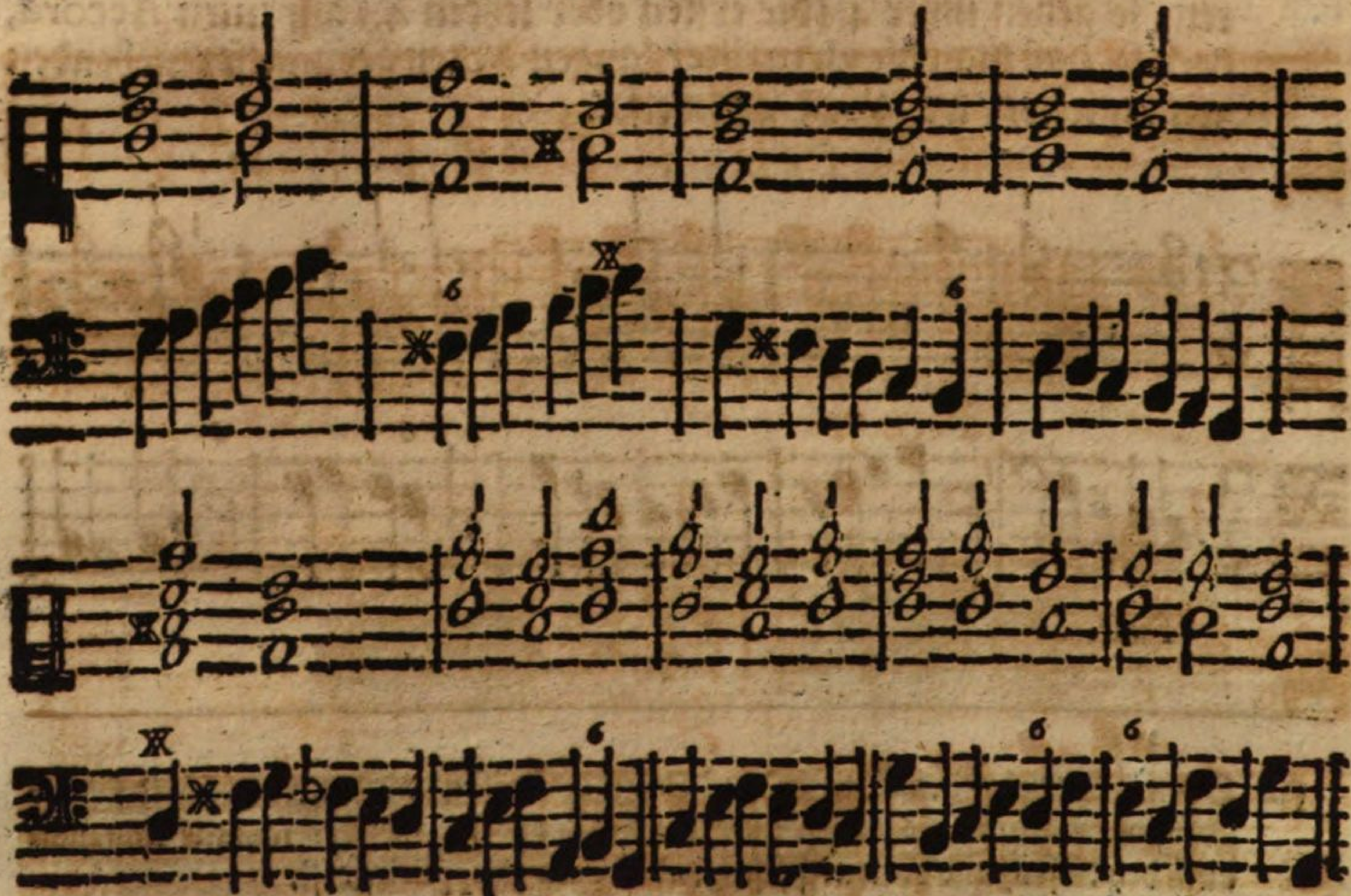


No. 1.

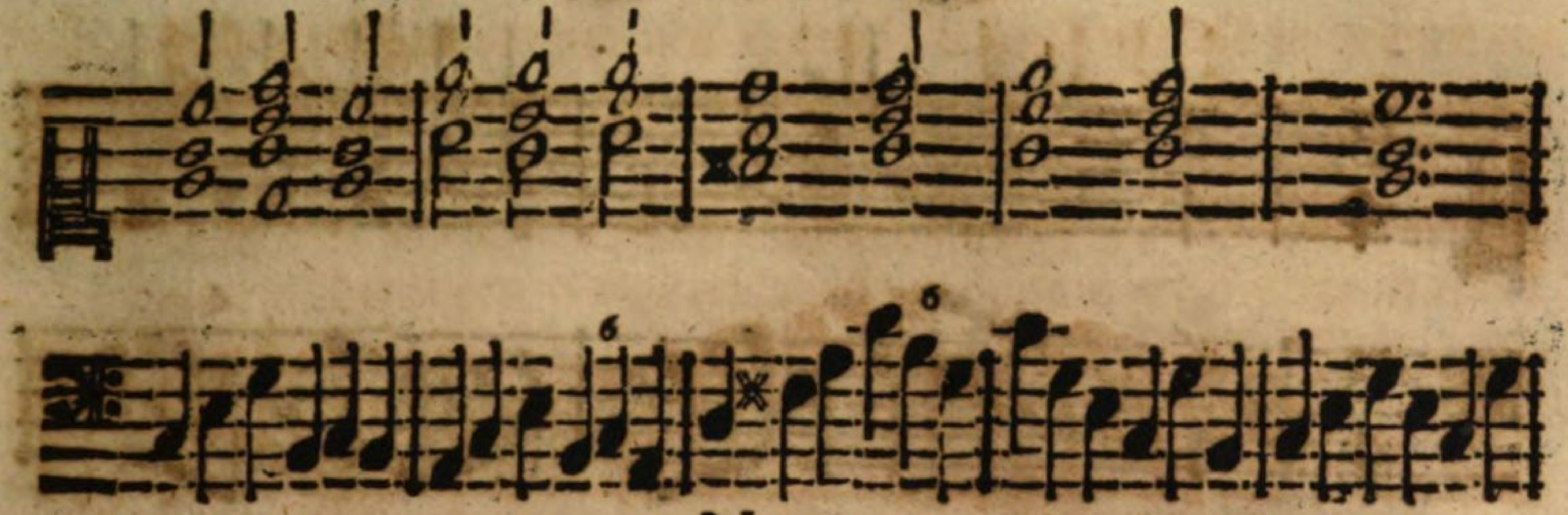
(u) Oben in denen beyden Notis (g) und (h) iſt die Raiſon und der Unterſcheid ſolcher Caſuum bey denen 16theilen angemercket worden, welches mutatis mutandis auch bey dieſen, und oben nechſtfolgenden Caſu zu applicirene iſt.



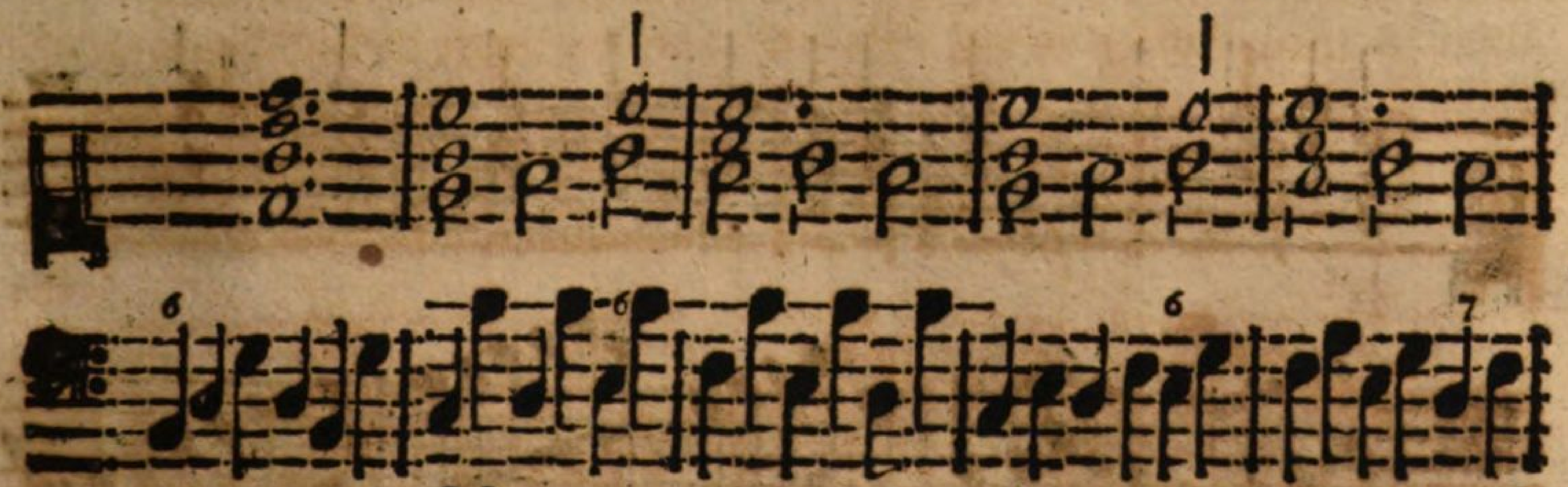
No. 2.



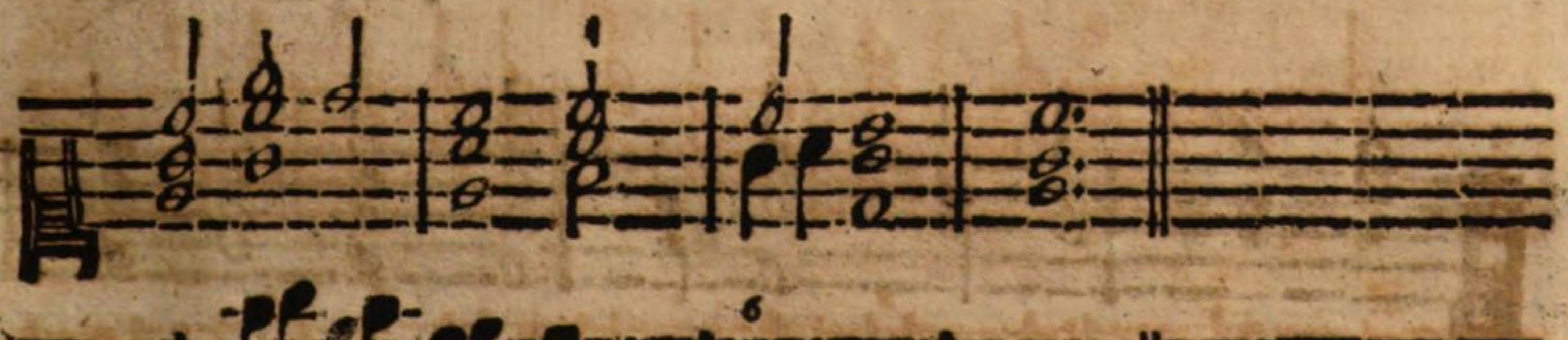
No. 3.

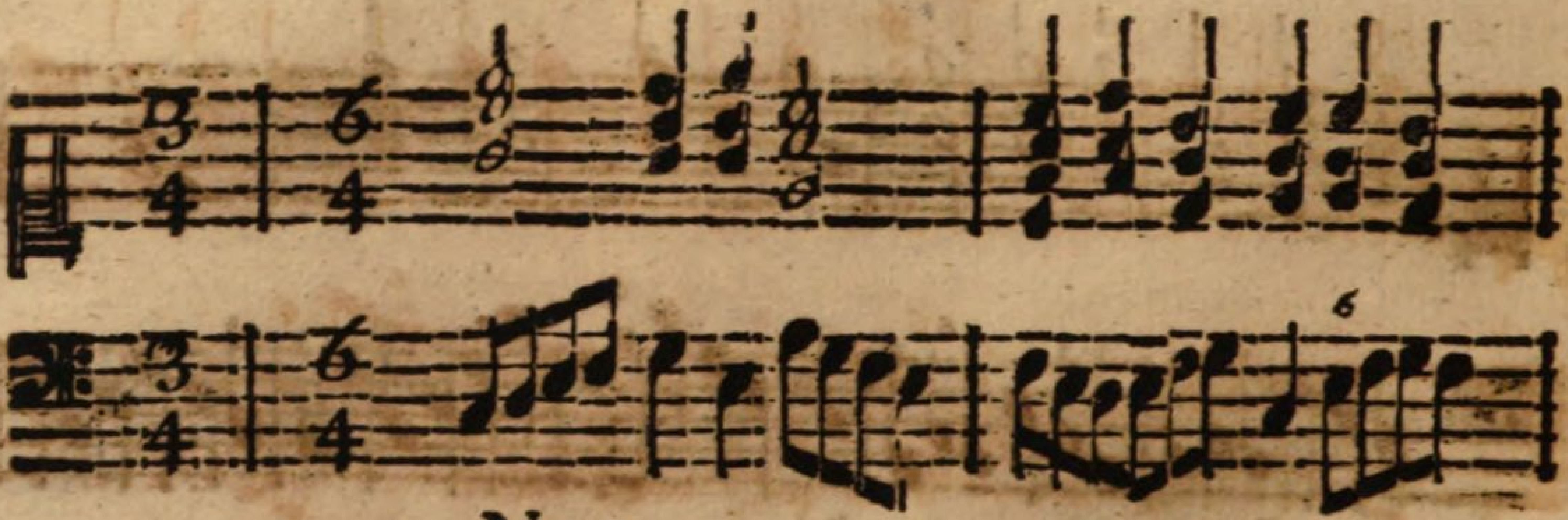


No. 4.

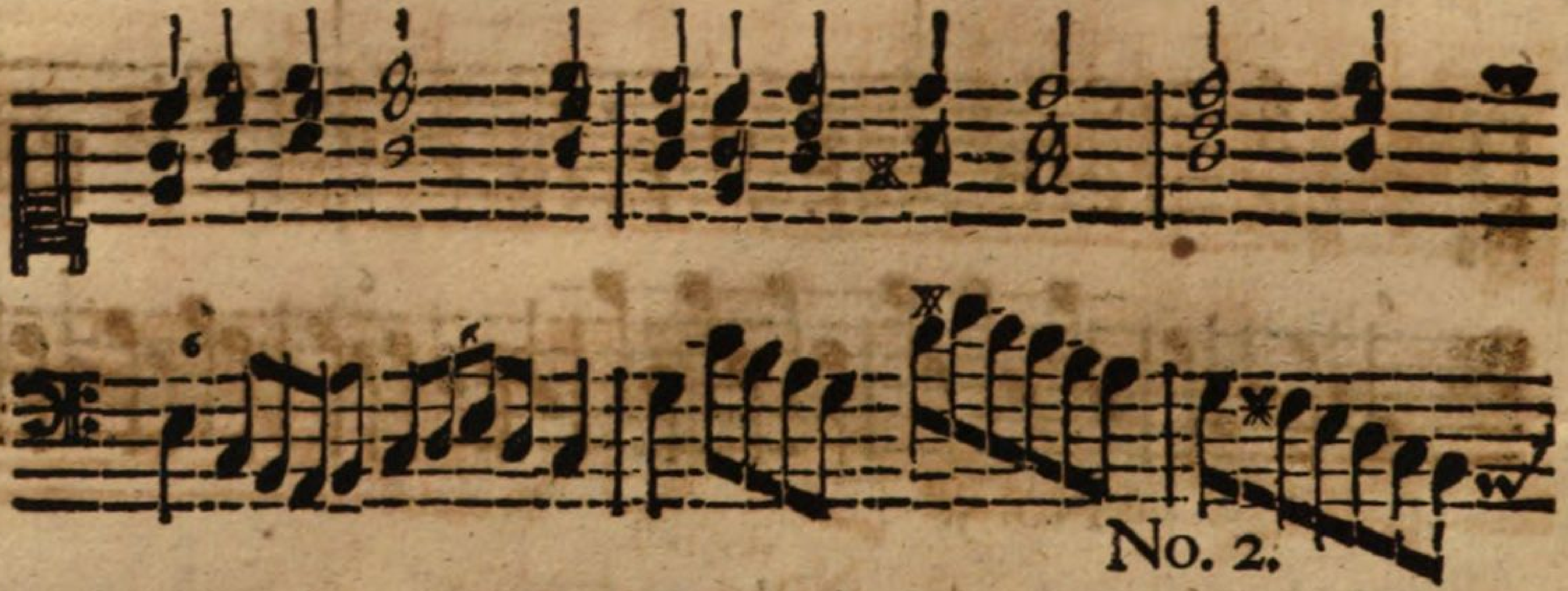


No. 5.

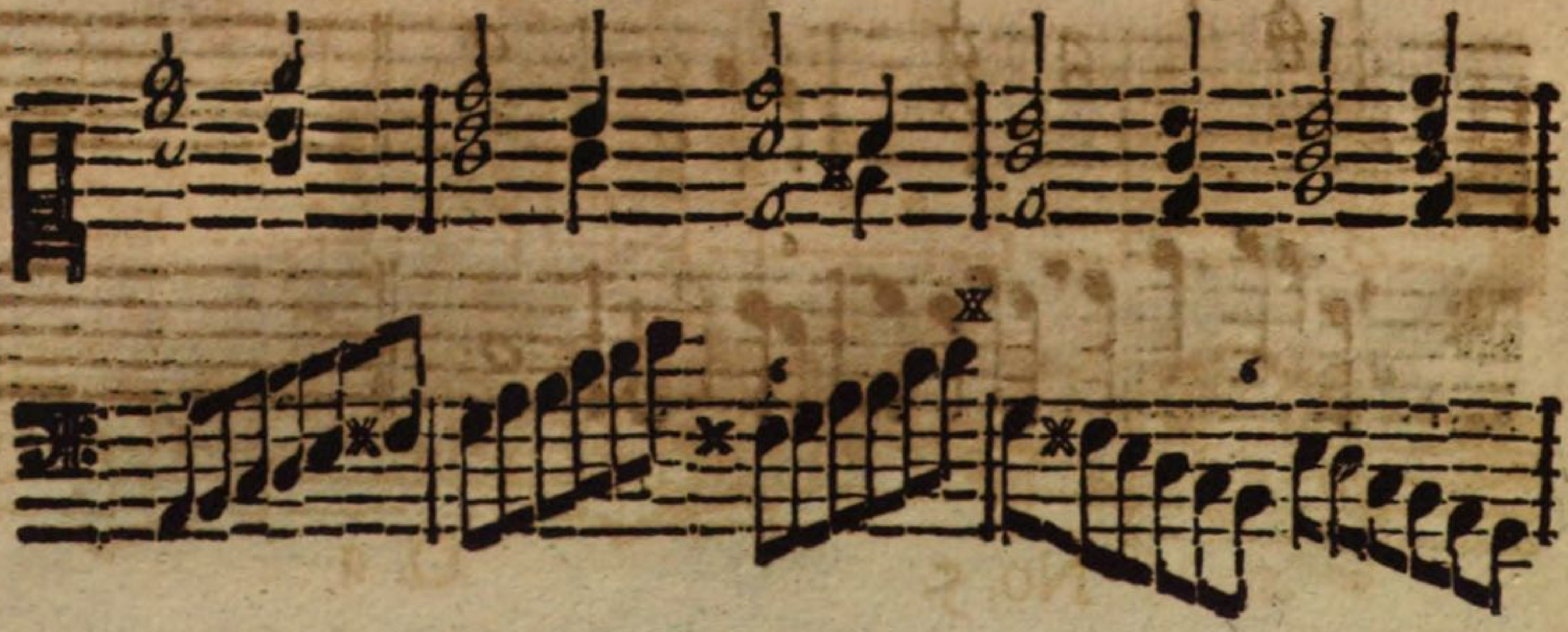


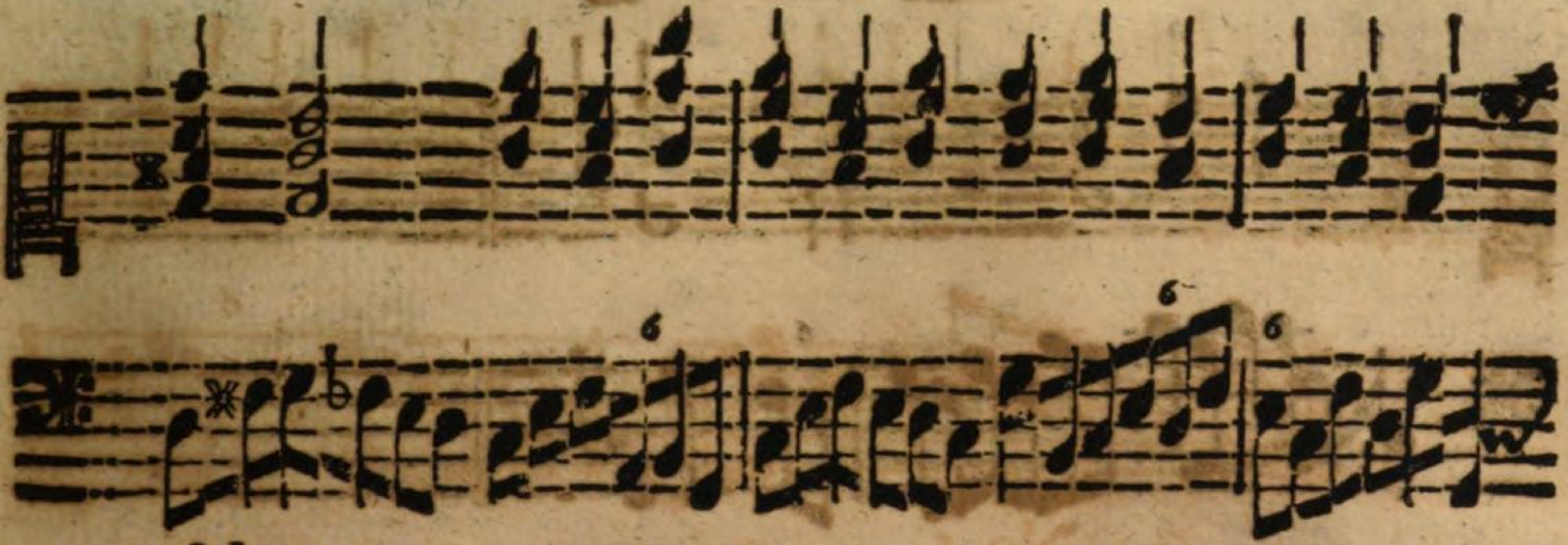


No. 1.

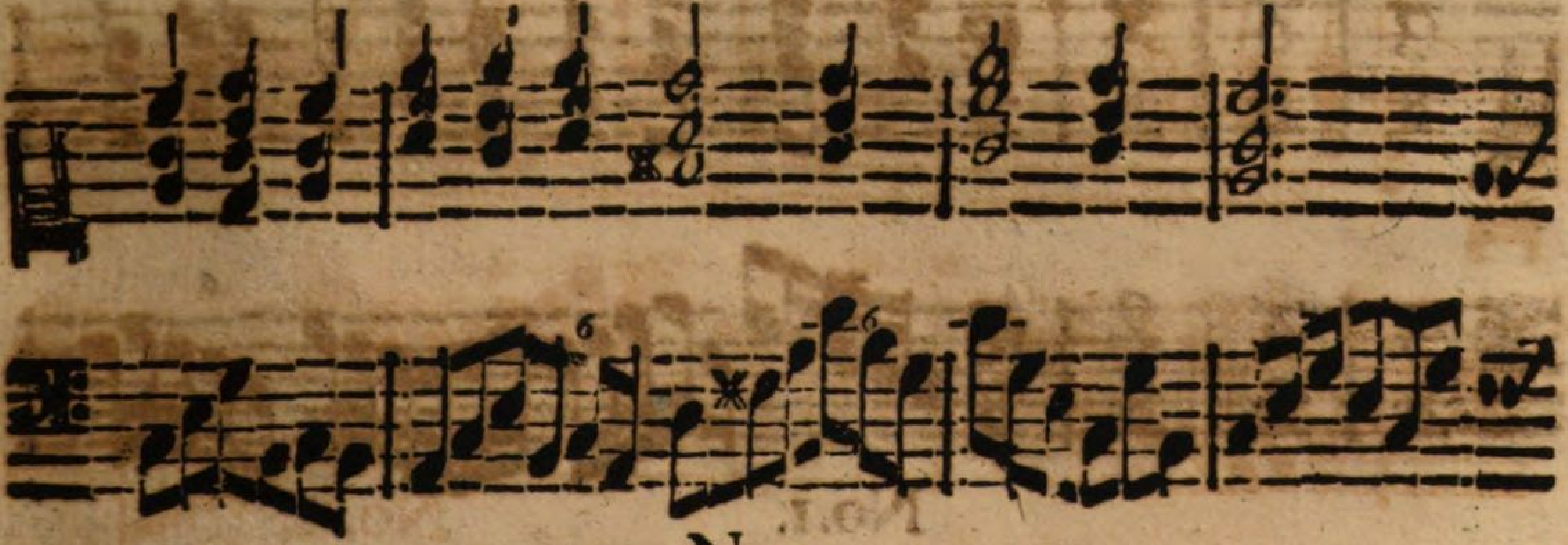


No. 2.

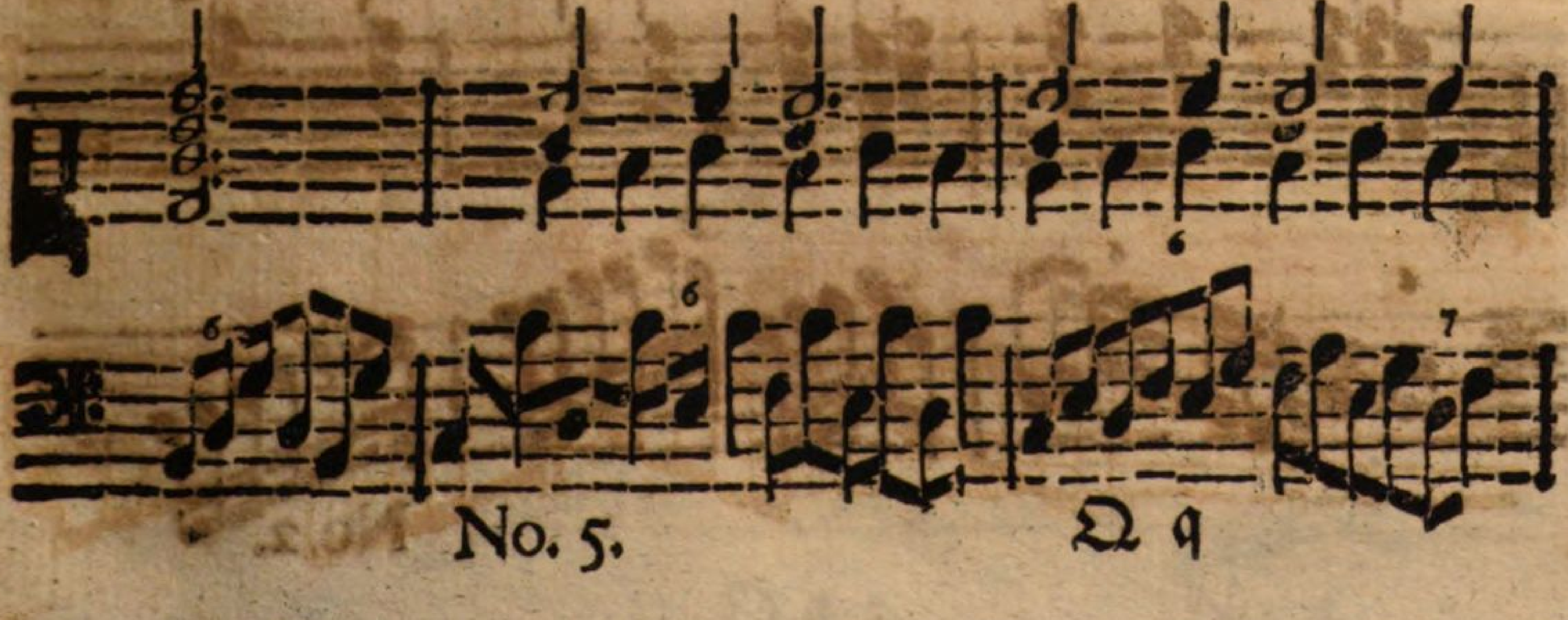




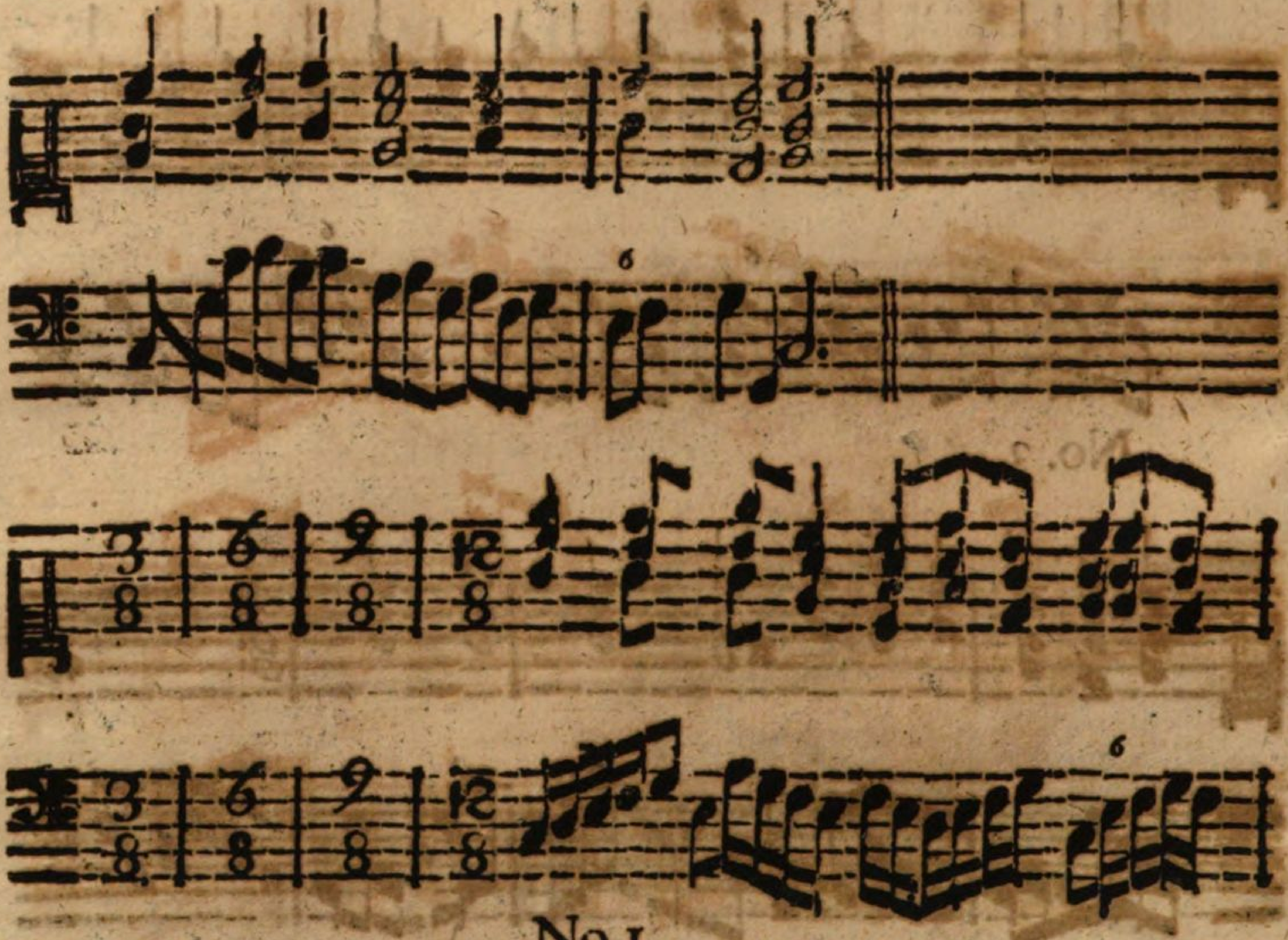
No. 3.



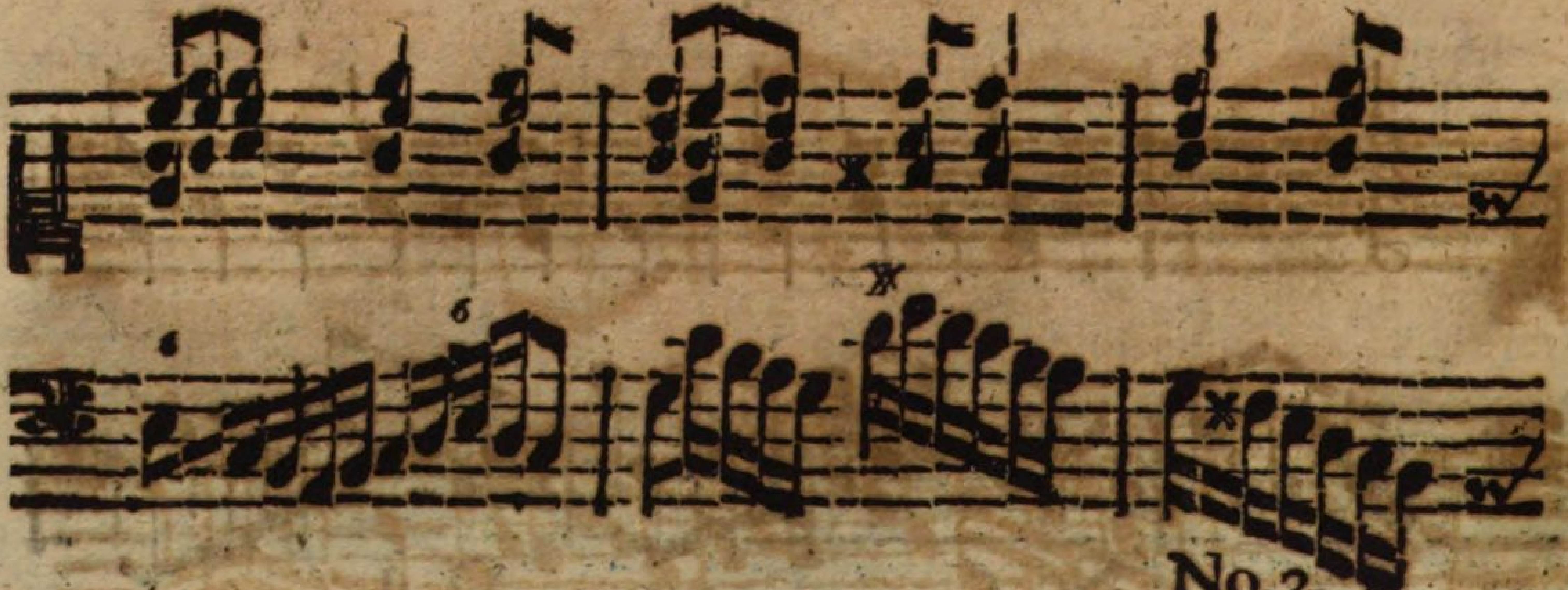
No. 4.



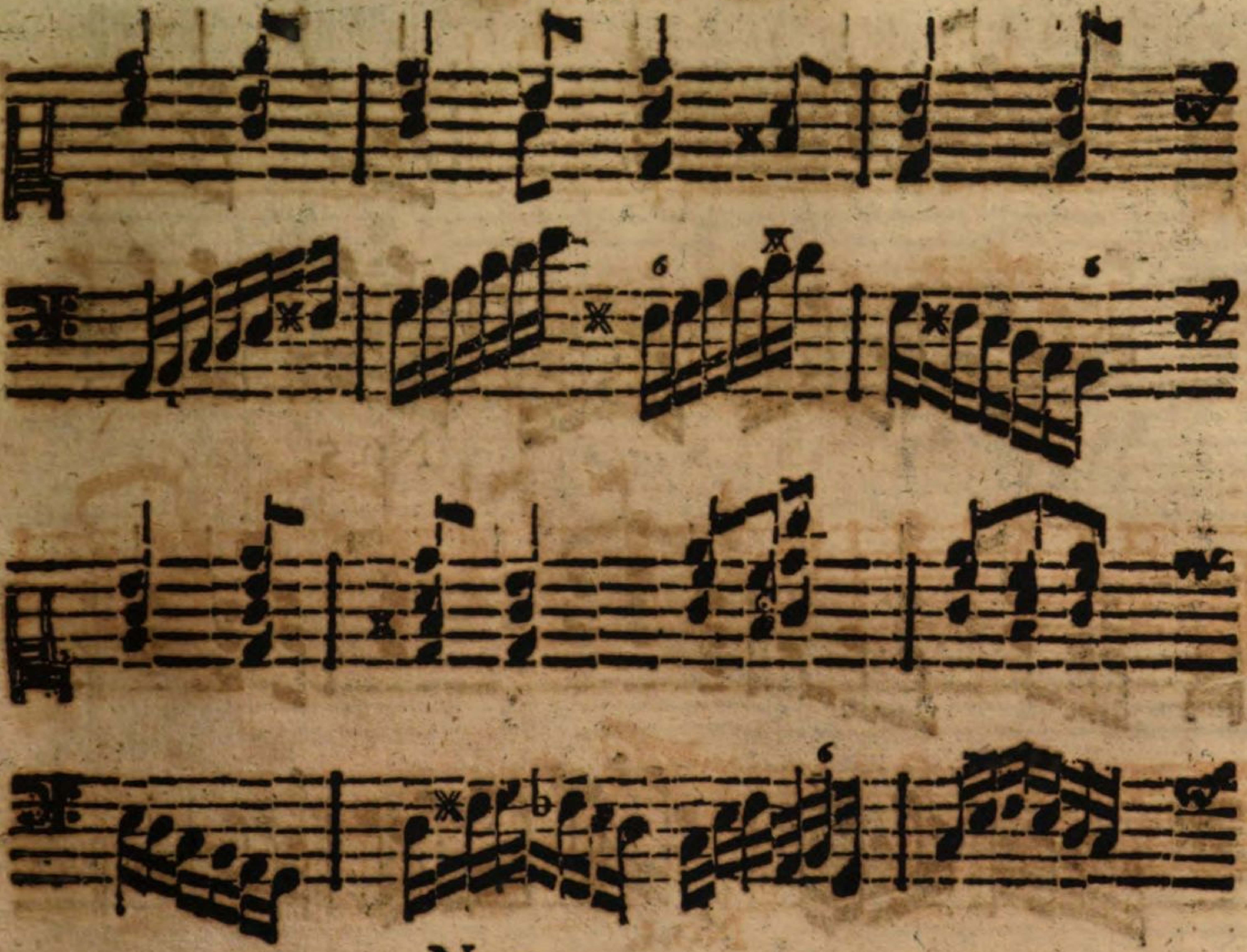
No. 5.



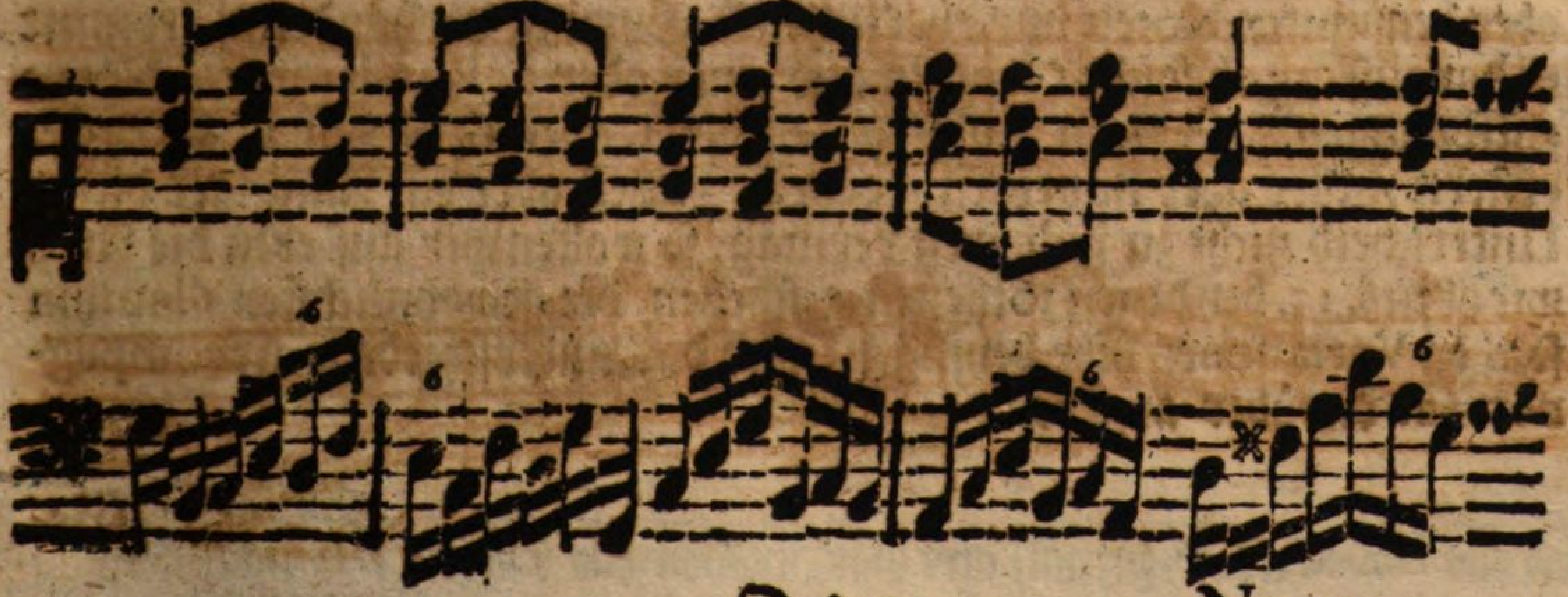
No. 1.

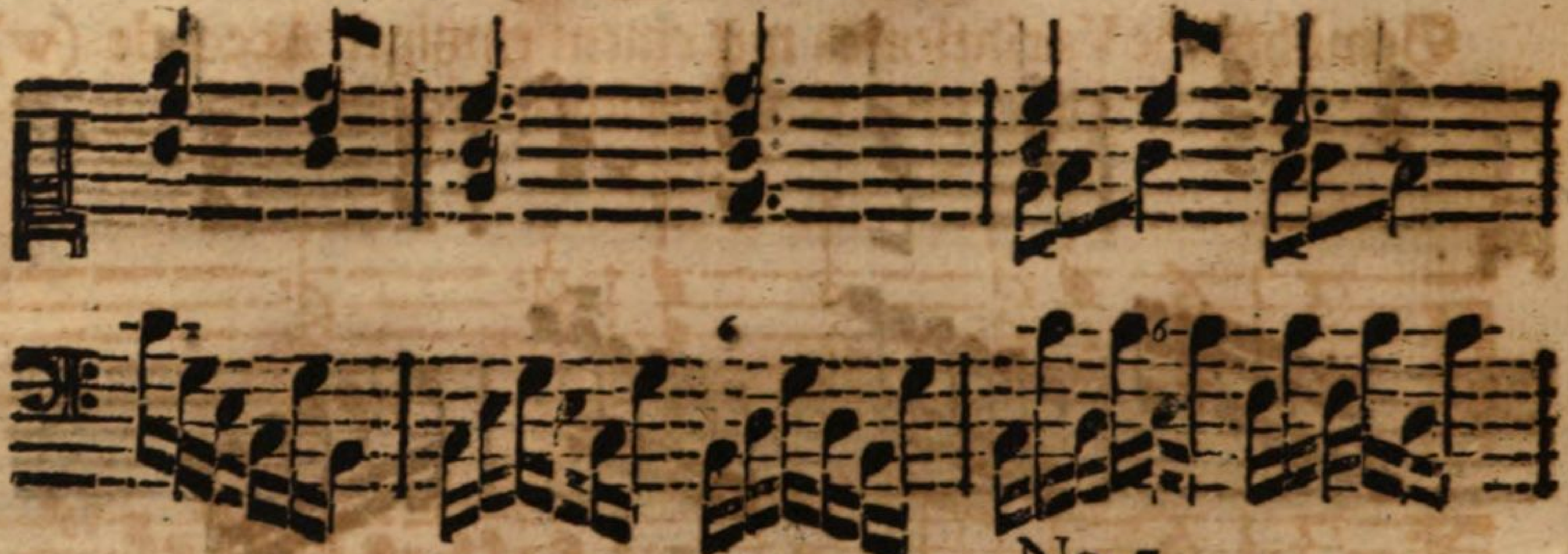


No. 2.

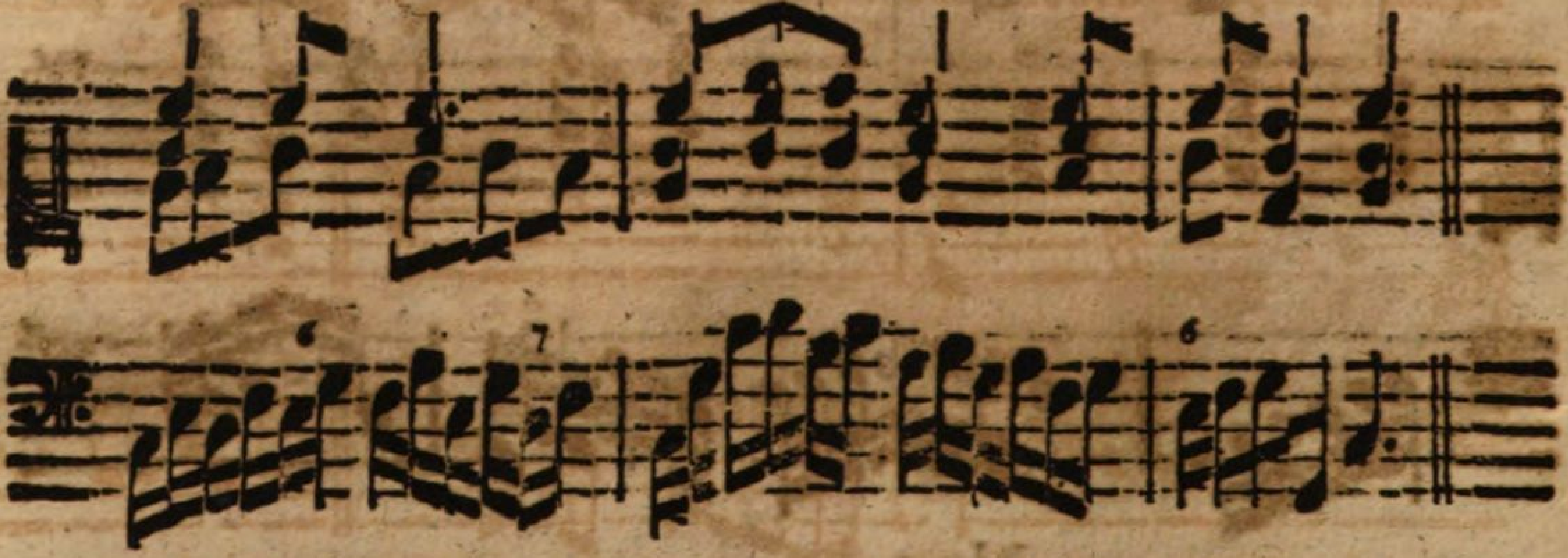


No. 3.





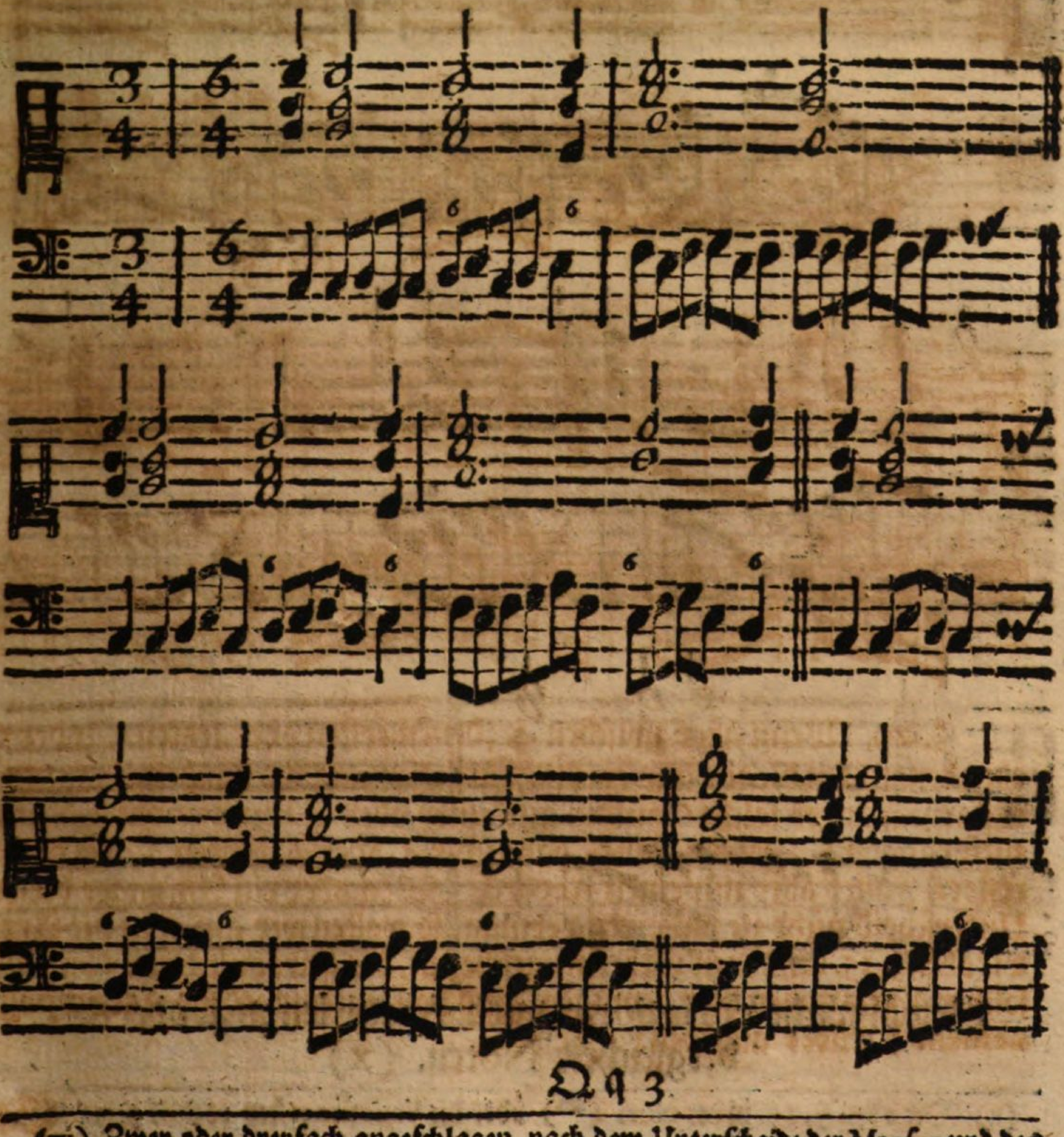
No. 5.



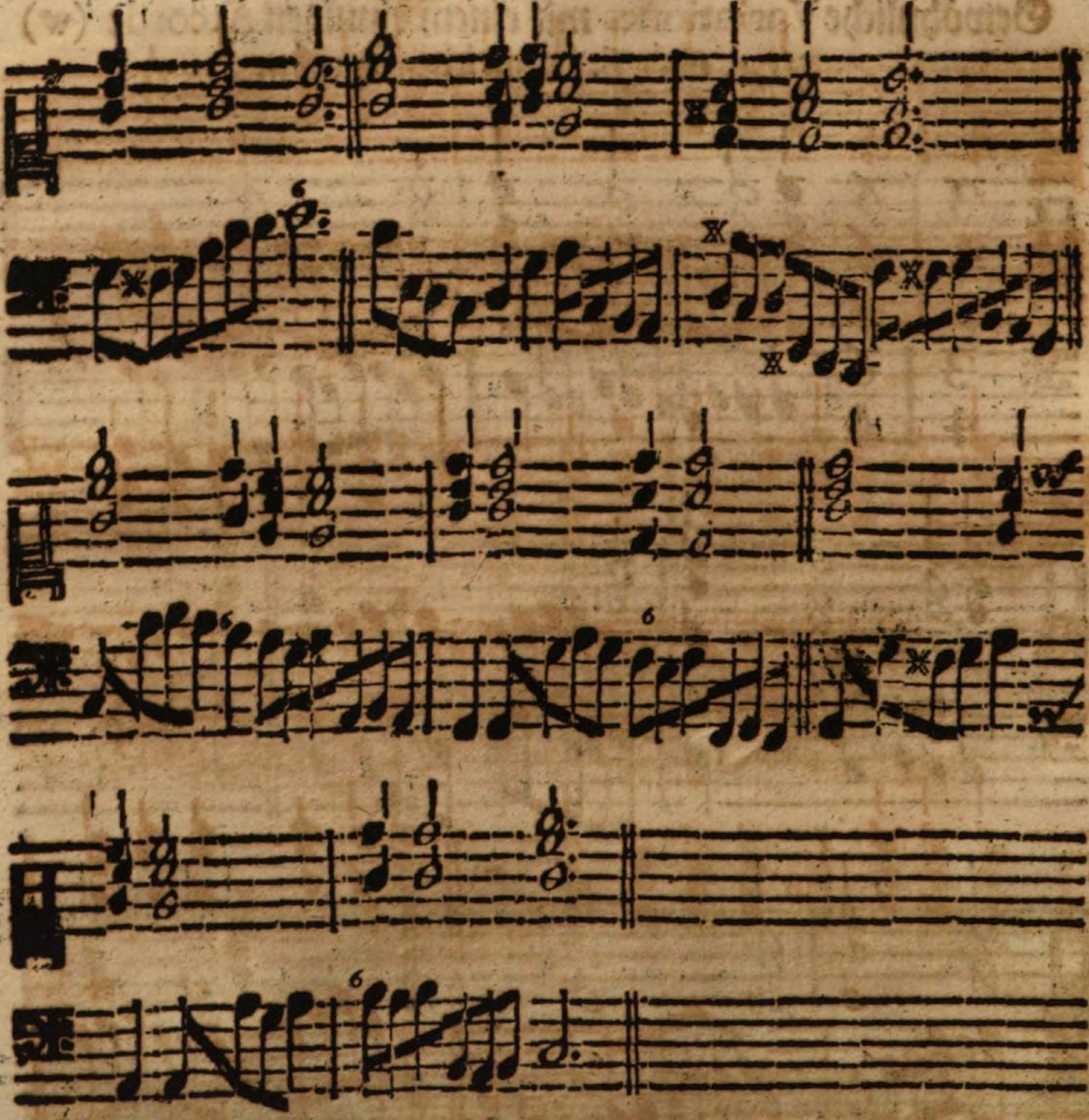
§. 29. Wenn aber zwiſchen 4. (denen erſten oder letzten 4.) oder 6. oben benannten Noten nur ein eintziger Sprung vorhanden, ſo kommt es darauff an, ob ſolche Clauſuln aus einer oder 2. Fundamental-Noten entſprungen. Letztern Falles haben die 4. oder 6. Noten 2. Accorde, erſtern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger dieſen Unterſcheid nicht zu judiciren vermag, ſo wollen wir auf eben die Arth wie oben §. 15. bey denen 16theilen geſchehen, die gewöhnlichſten Clauſuln ſolcher Variationen hier beyfügen, und das unterſchiedene Accompagnement darüber angeben:

Er

Gewöhnliche Variationes mit einem eintzigen Accorde (w) zu 4. oder 6. dergleichen Noten.

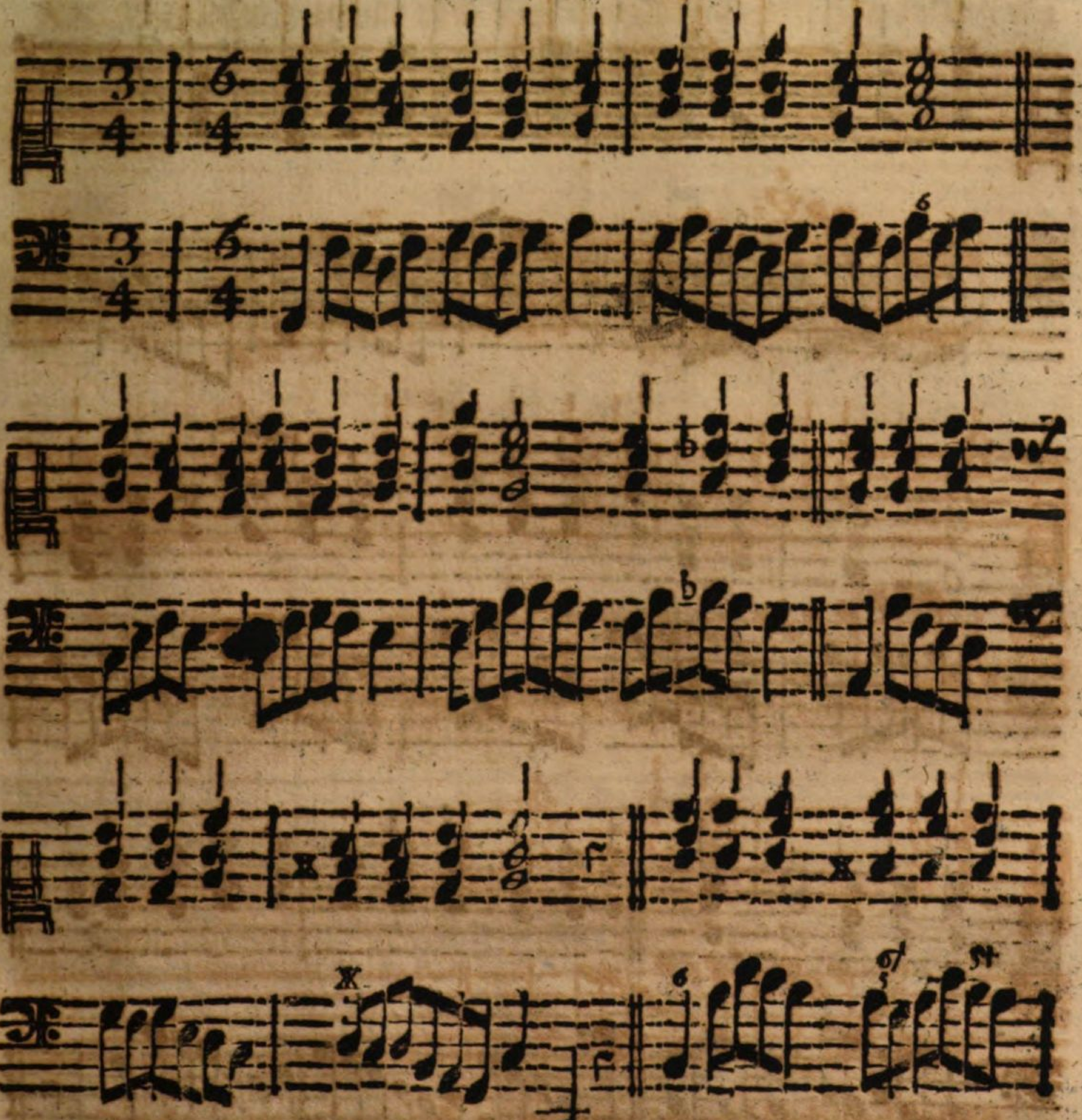


(w) Zwey oder dreyfach angeſchlagen, nach dem Unterſcheide der Menſur und des Inſtrumentes.

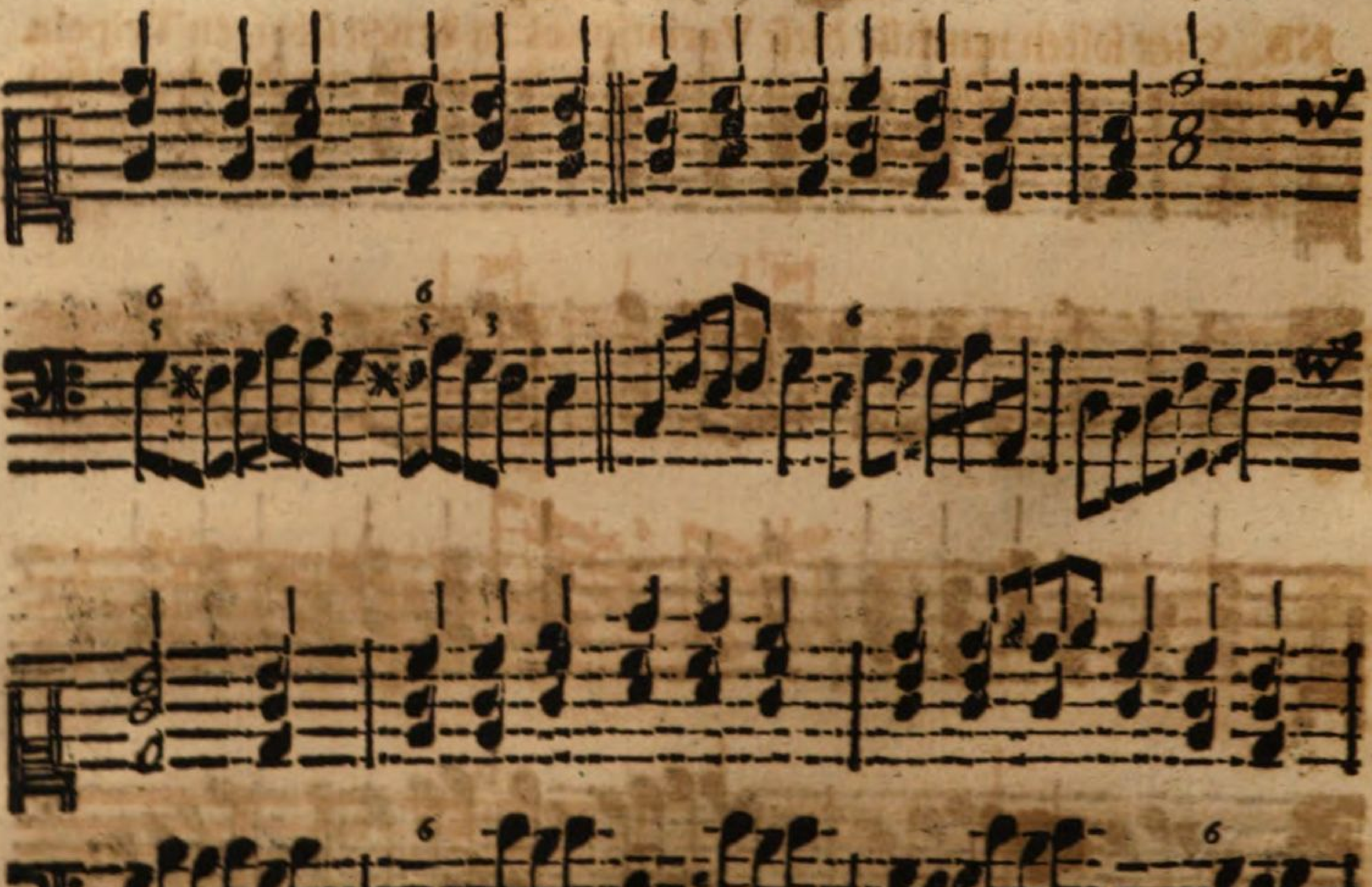


Gewöhnliche Variationes mit 2. Accorden zu 4. oder 6. dergleichen Noten. (x)

(x) Die oben §. 15. in der Nota (**) über die Variationes der 16theil gemachten Anmer-

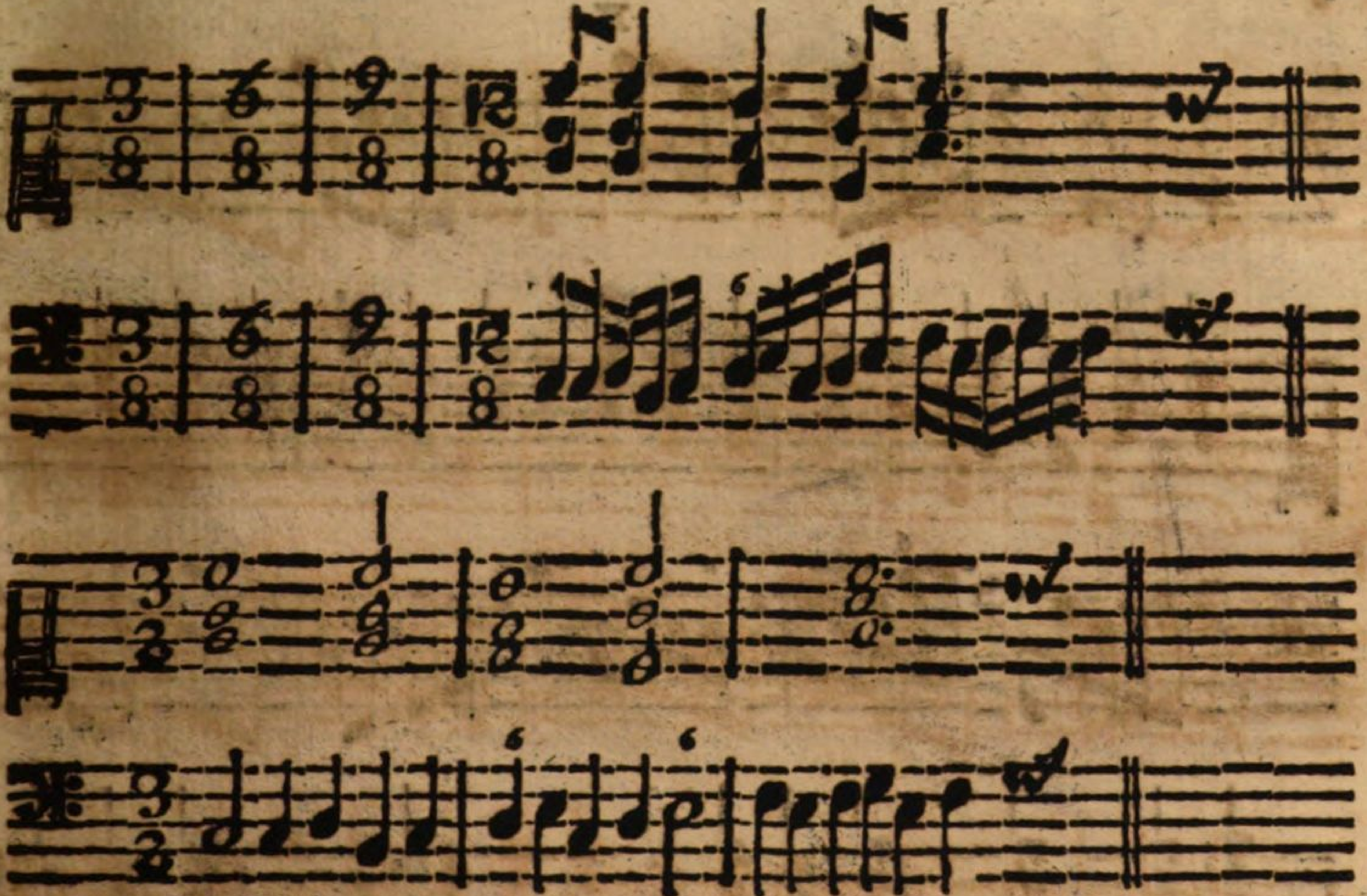


Anmerckungen kan man auch allhier appliciren, denn es ſeynd mutatis mutandis eben dieſelbigen Clauſuln.

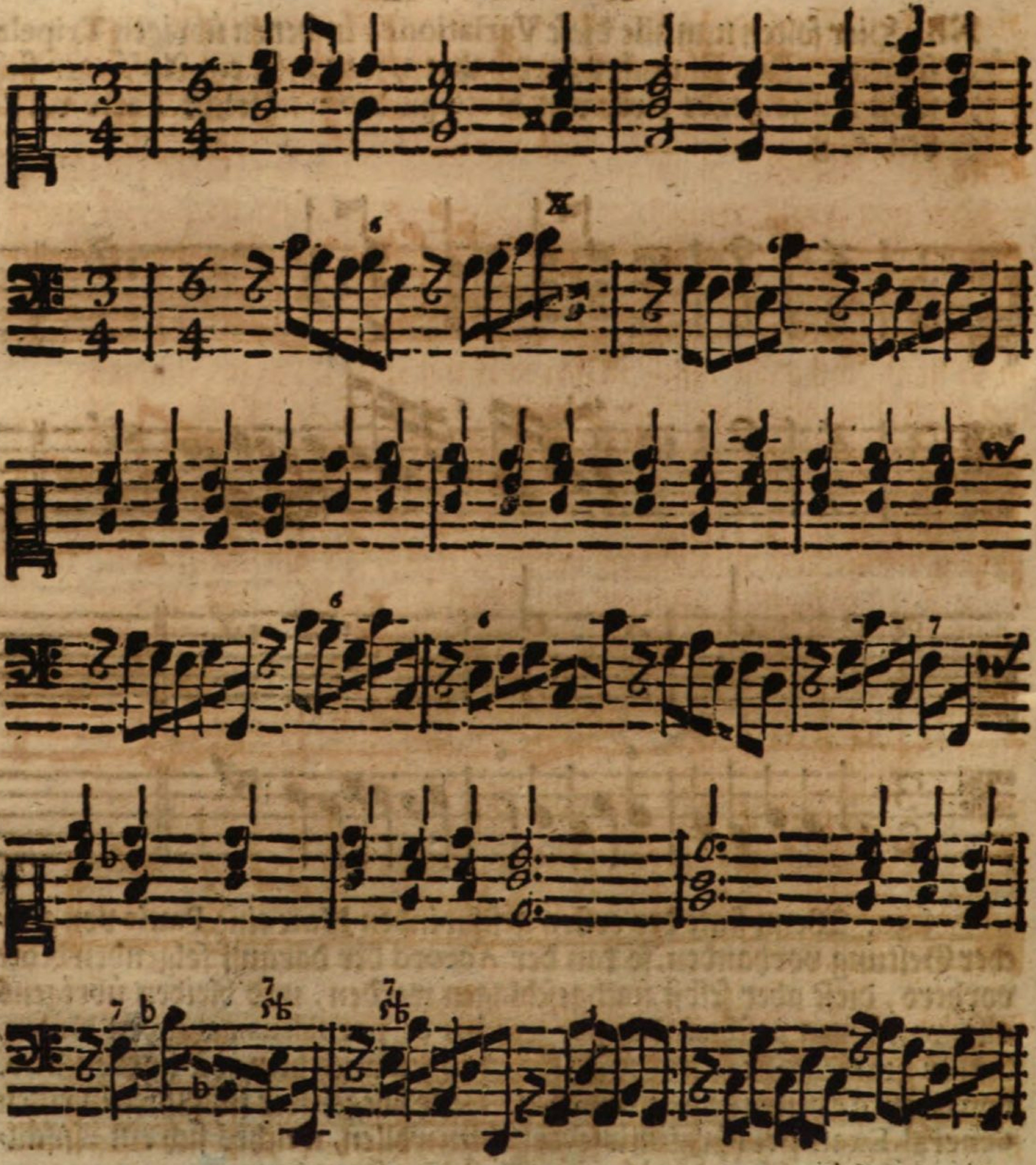


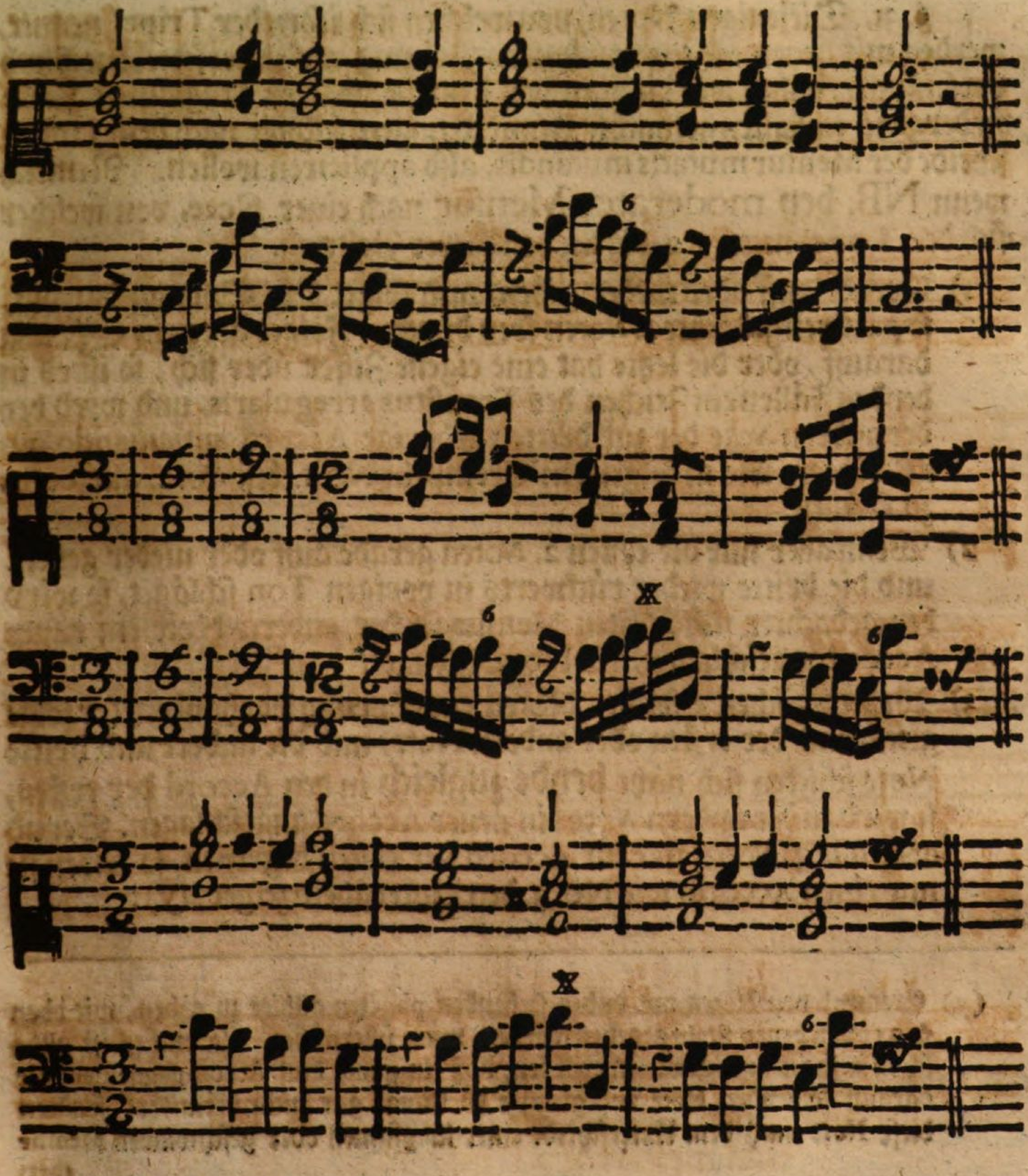
NB. Hier

NB. Hier ſolten nun alle dieſe Variationes in denen übrigen Tripeln folgen. Den Platz aber zu erſpahren, ſo mag ſie ein Anfänger ſich ſelbſt auf folgende Arth von Note zu Note in ſolche Tacte verſetzen, e. g.



§. 30. Wenn ſtatt der erſten geſchwinden Note eine Pauſe von gleicher Geltung vorhanden, ſo kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, dieſe aber ſelbſt nachgeſchlagen werden, und bleiben übrigens alle, von denen geſchwinden per gradus & per ſaltus gehenden Noten, bißher gegebene Regeln oder Anmerckungen auch hier, wie ſie oben §. 20. von denen 16theilen gegeben worden. Weswegen wir ſie allhier in einen General-Exempel kürtzlich wiederhohlen wollen, welches ſich ein Anfänger von ſelbſt auch in die übrigen Tacte verſetzen kan:





§. 31. Diejenigen Noten, von welchen ſich iedweder Tripel nennet, werden mit denen Noten von halber Geltung auf unterſchiedene Arth verknüpffet, daher wir die oben von dem ordinairen langſamen Tacte in dergleichen Fällen gemachte Anmerckungen, allhier nach dem Unterſcheide der Menſur mutatis mutandis, alſo appliciren wollen. Nemlich wenn NB. bey moderater Menſur nach einer Note, von welcher ſich der Tripel nennet, 2. Noten von halber Geltung.

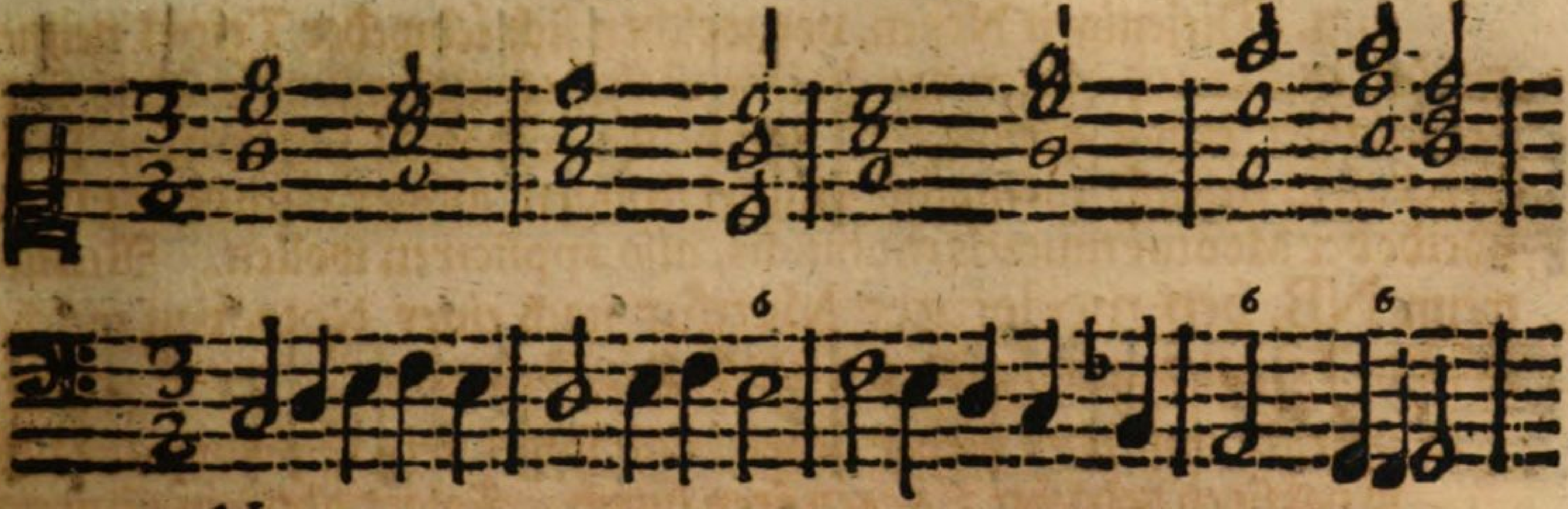
1) Gerade auff oder nieder gehen, und folget kein Sprung darauff, ſo paſſiren gedachte 2. Noten frey durch. Folget aber ein Sprung darauff, oder die letzte hat eine eigene Ziffer über ſich, ſo iſt es in beyden Fällen ein Zeichen des Tranſitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipando angeſchlagen, wie in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. alle Caſus zu erſehen.

2) Wenn aber nur die erſten 2. Noten gerade auff oder nieder gehen, und die dritte wieder rückwerts in vorigen Ton ſchläget, ſo wird bey gedachter moderaten Menſur zu der andern Note ein neuer Accord angeſchlagen, wie No. 2. bezeiget.

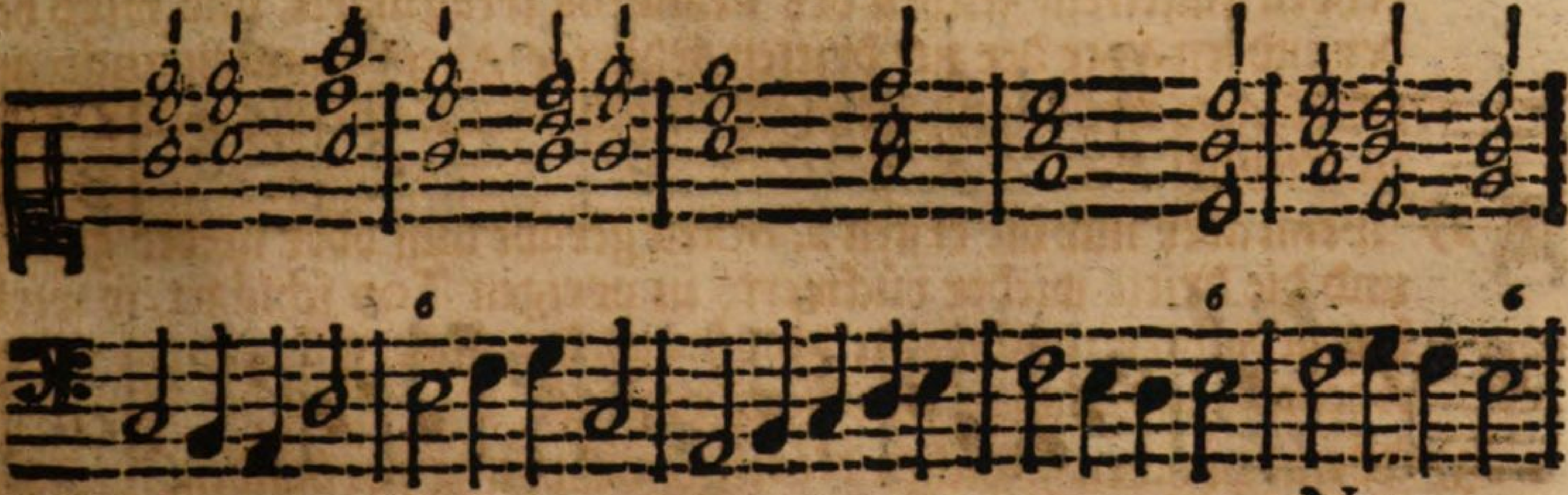
3) Wenn zwiſchen 3. ſolchen Noten ein Sprung vorhanden, (er folge gleich nach der erſten oder andern Note) und die andere und dritte Note ſchicken ſich nicht beyde zugleich in den Accord der erſten, ſo wird zu der andern Note ein neuer Accord angeſchlagen. Seynd aber alle 3. Noten in dem Accord der erſten begriffen, ſo haben ſie nur einen Accord, wie No. 3. den Unterſcheid zeiget (y):

(y) Exempel von Noten mit dabey ſtehenden puncten allhier zu geben, wie oben §. 21. von denen 8teln gegeben worden, wäre überflüßig. Denn es iſt allda ſchon geſaget und gewieſen worden, daß ein punct das Accompagnement der darauff folgenden Note von gleicher Geltung, gar nicht verändert, ſondern dieſe Note nach dem Unterſcheide einer langſamen oder geſchwinden Menſur

eben



No. 1.

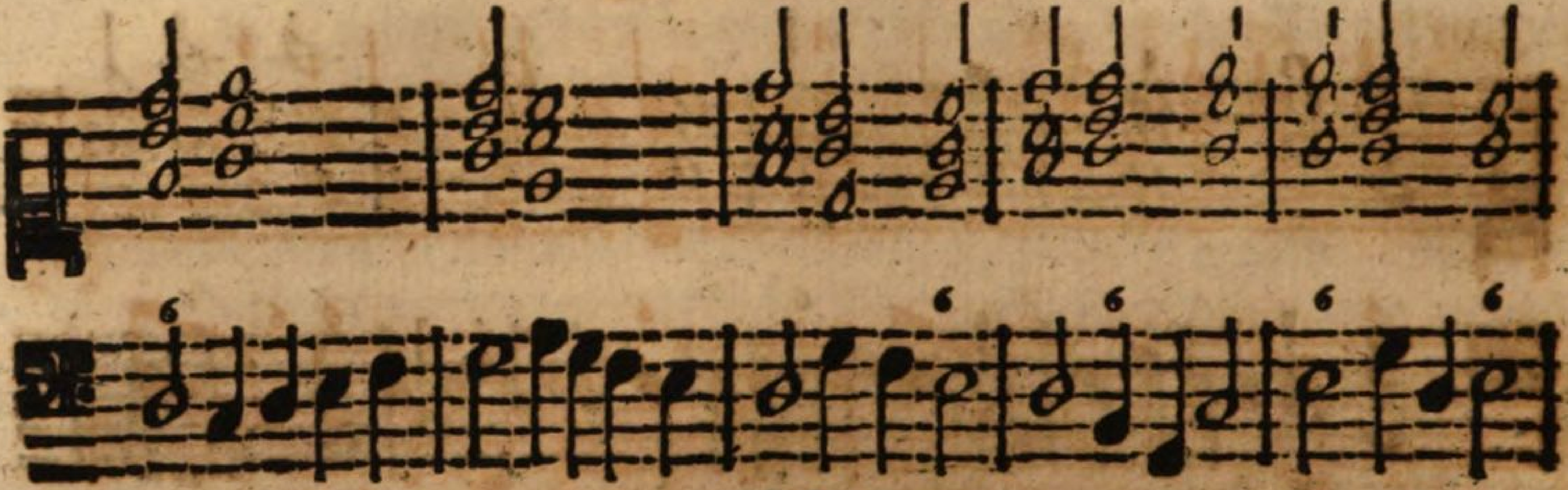


No. 2.

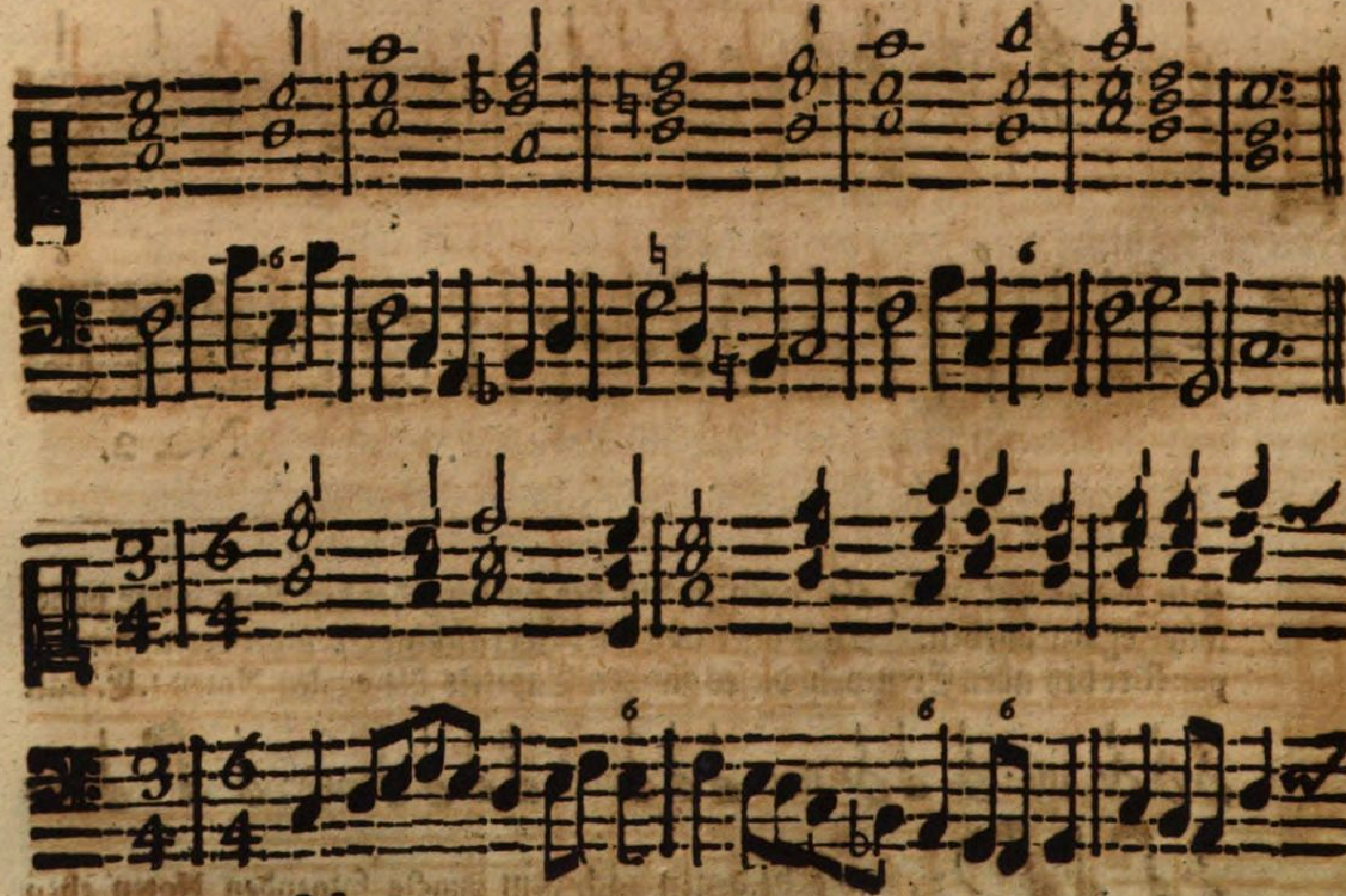
---

eben ſo tractiret wird, als wenn ſie mit der vorhergehenden Note, ohne punct wäre egal geblieben. Wer aber auch hier überflüßige Exempel verlanget, der punctire bey allen Exempeln dieſes gantzen Capitels die egalen Noten z. E. ſtatt

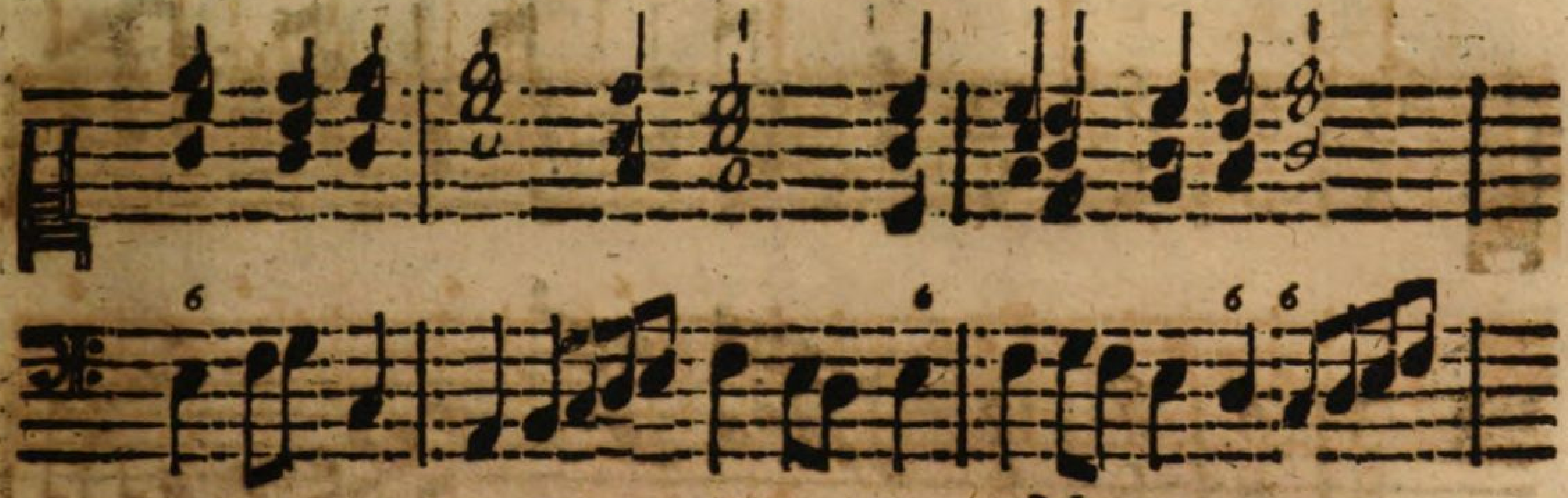
rc. und gebe denen nach dem puncte folgenden Noten eben das vorige Accompagnement, ſo hat er was er ſuchet.



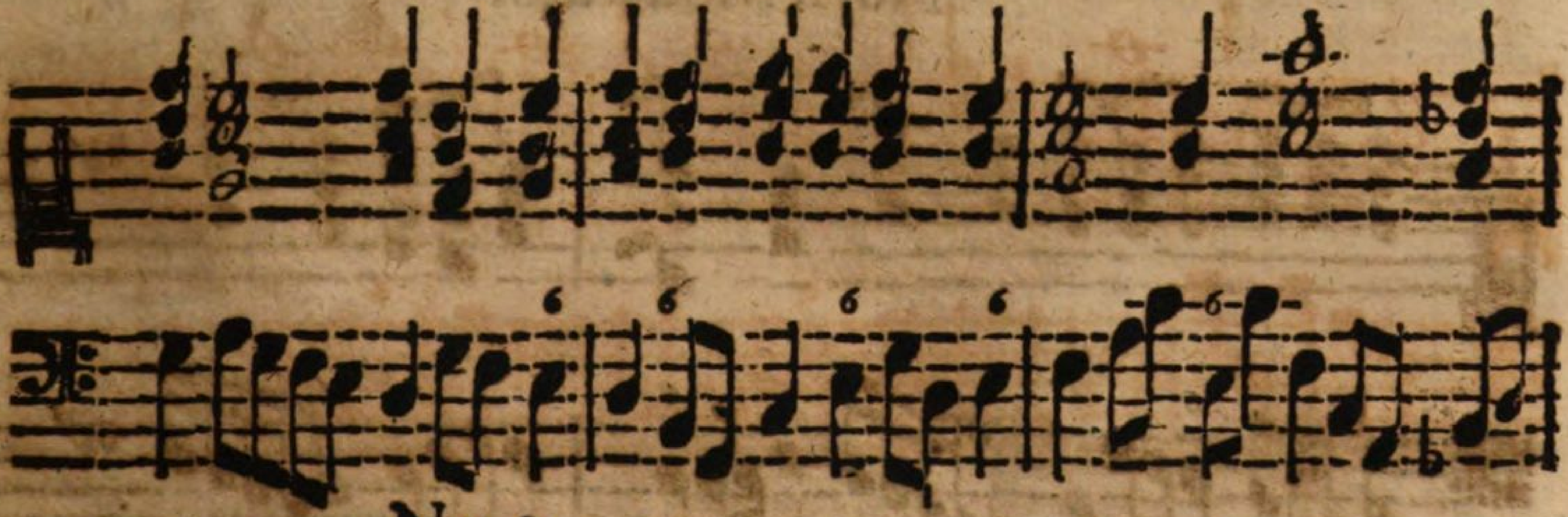
No. 3.



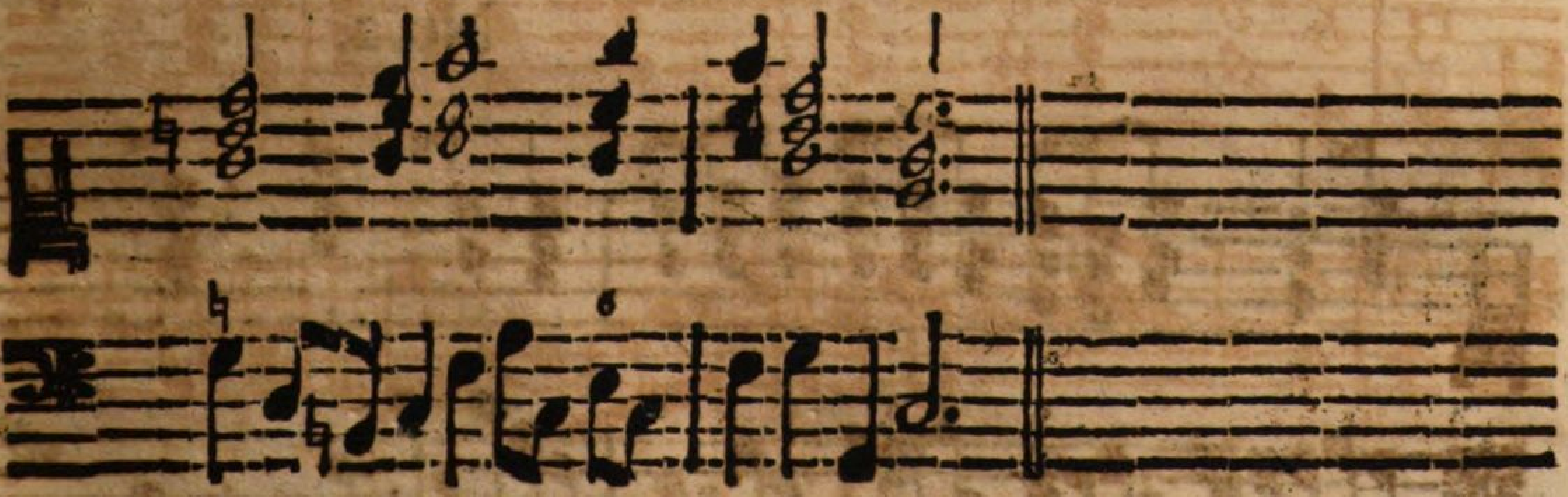
No. 1.

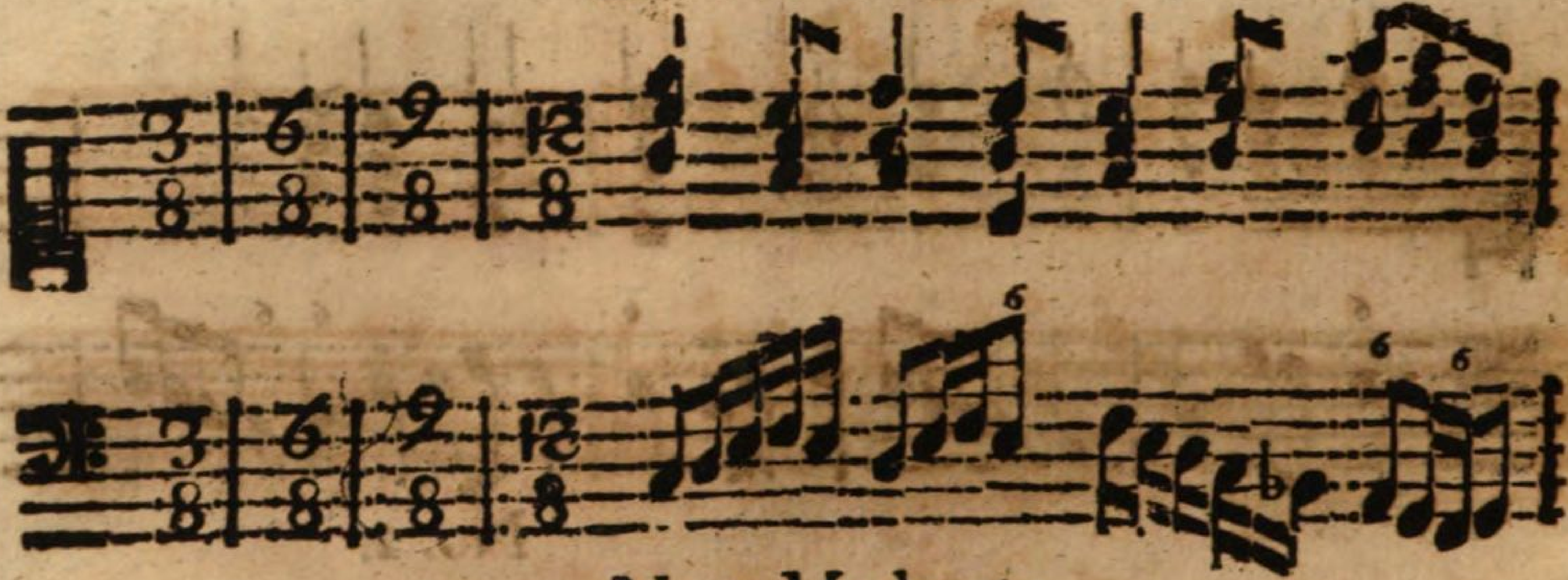


No. 2.

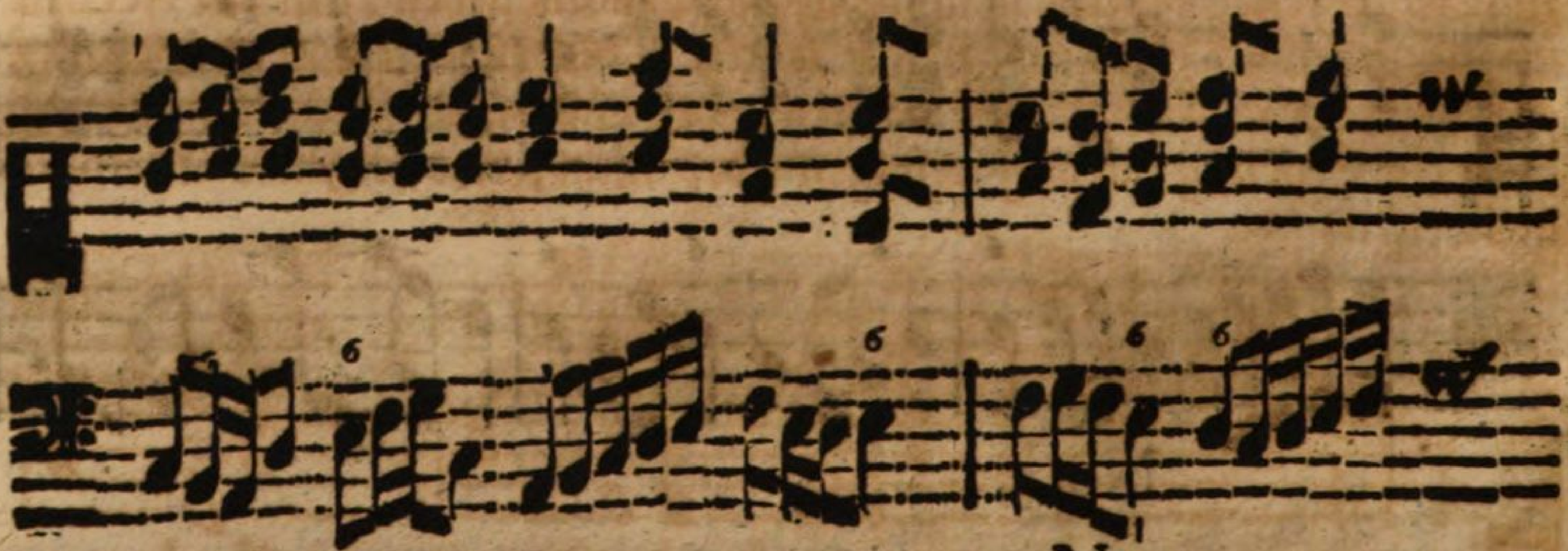


No. 3.

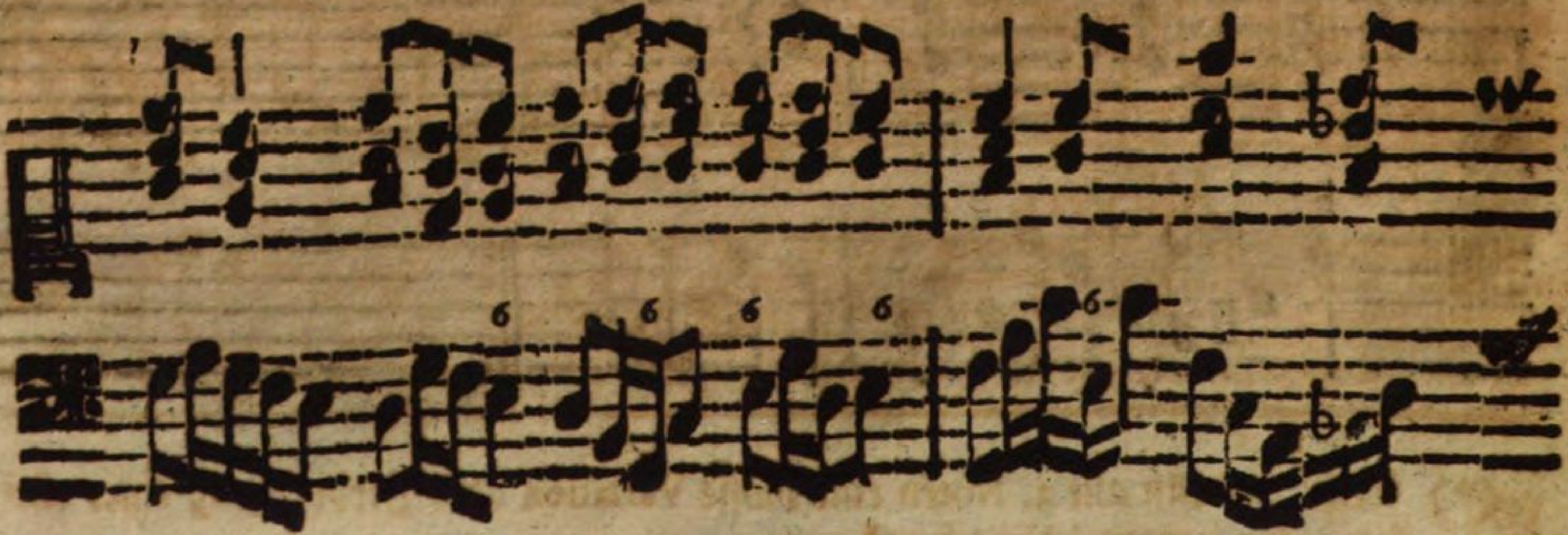




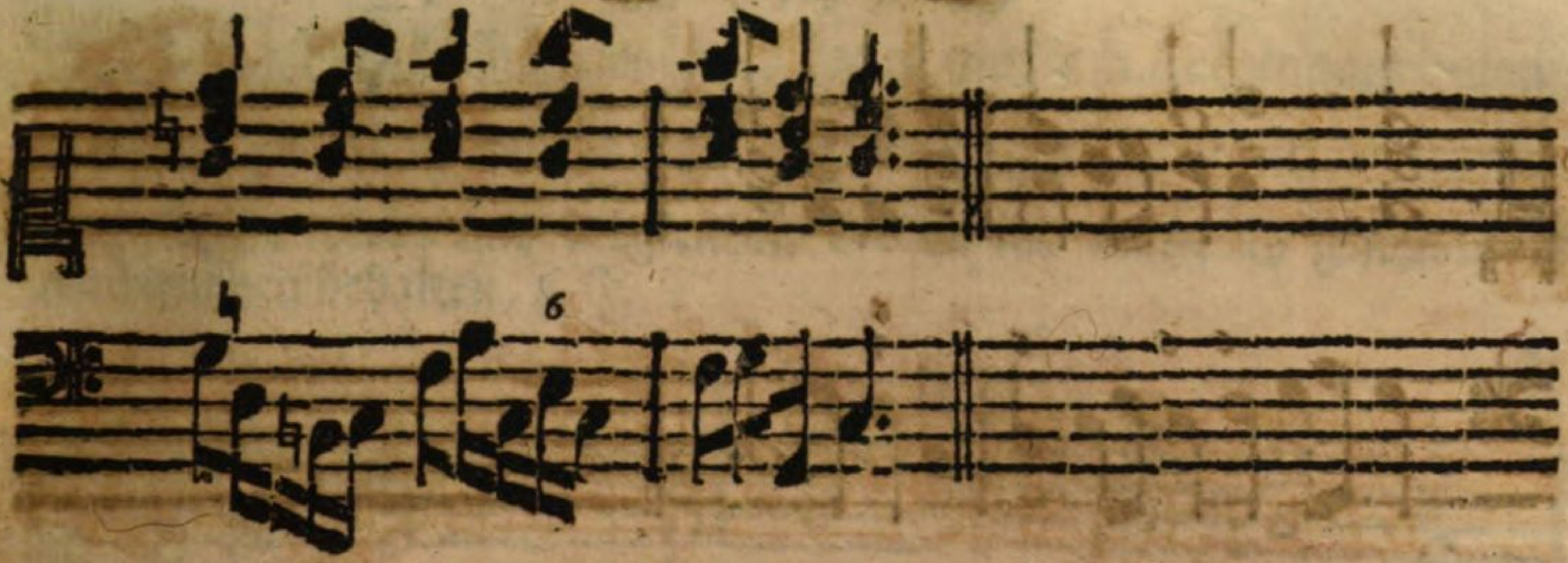
No. 1. Moderato.



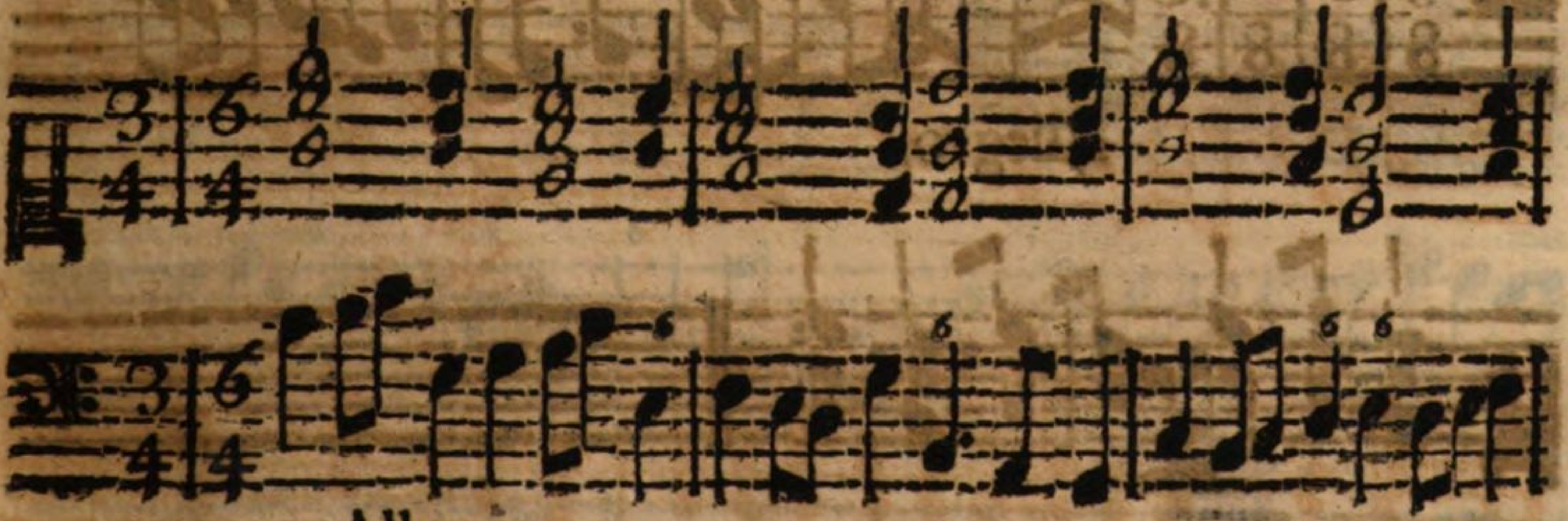
No. 2.



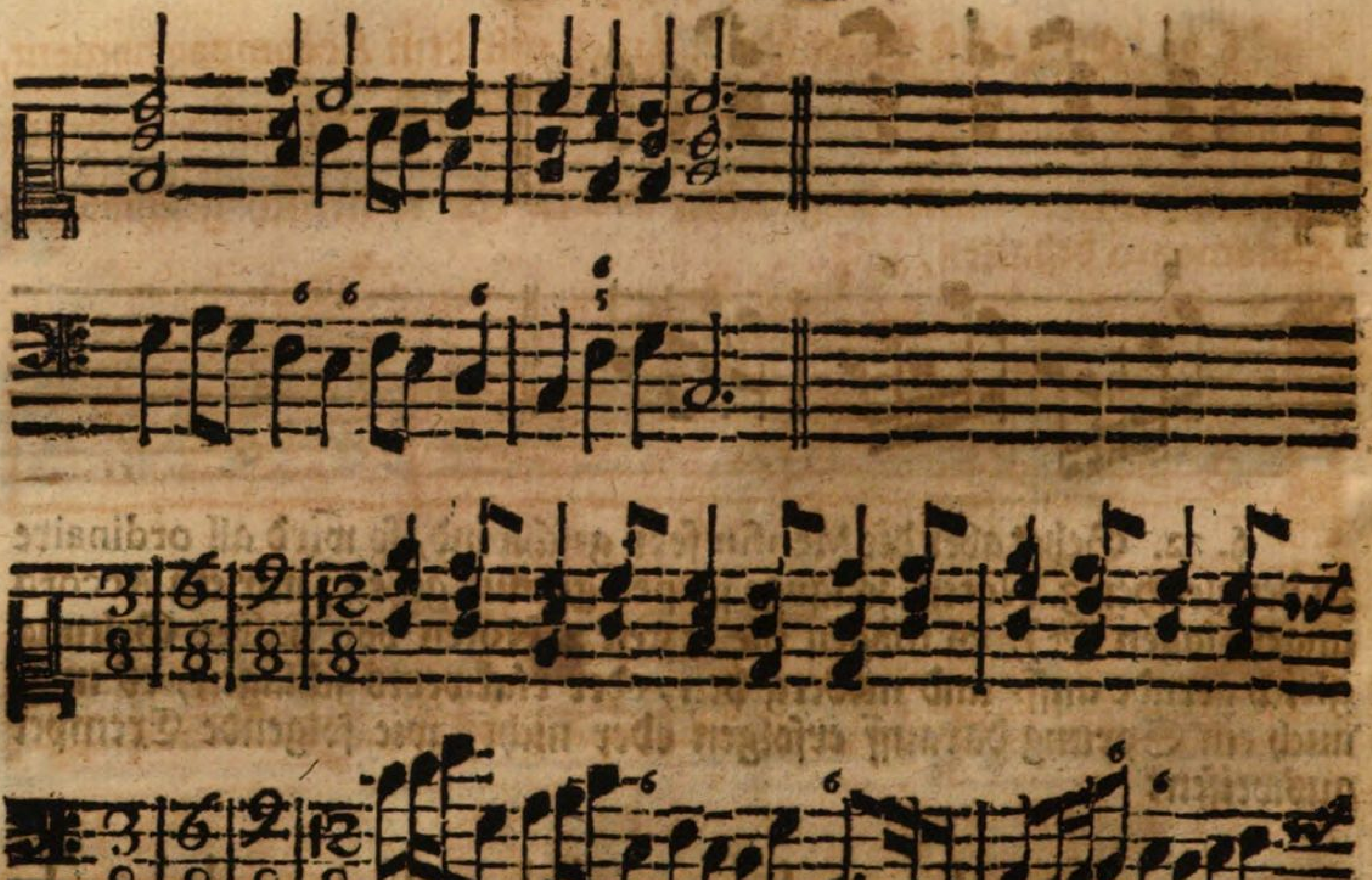
No. 3.



§. 32. Gehet aber die Menſur ſehr geſchwind, ſo wird all ordinaire zu dergleichen 3. Noten, ſo lange ſie per gradus gehen, nur ein Accord angeſchlagen (*), es mögen die lezten 2. Noten von halber Geltung gleich gerade auff- und niedergehen, oder rückwerts ſchlagen, es mag auch ein Sprung darauff erfolgen oder nicht, wie folgende Exempel ausweiſen:

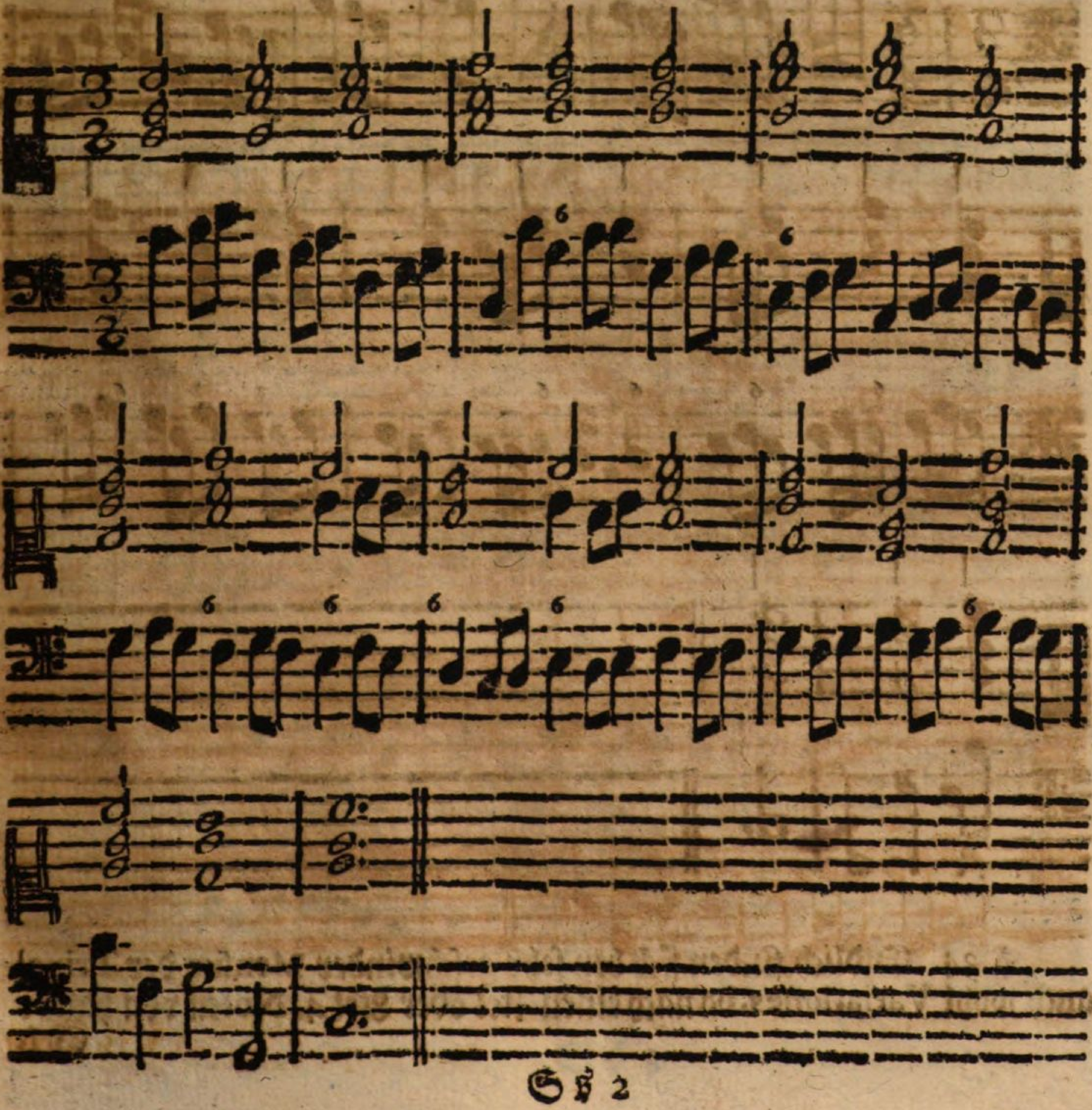


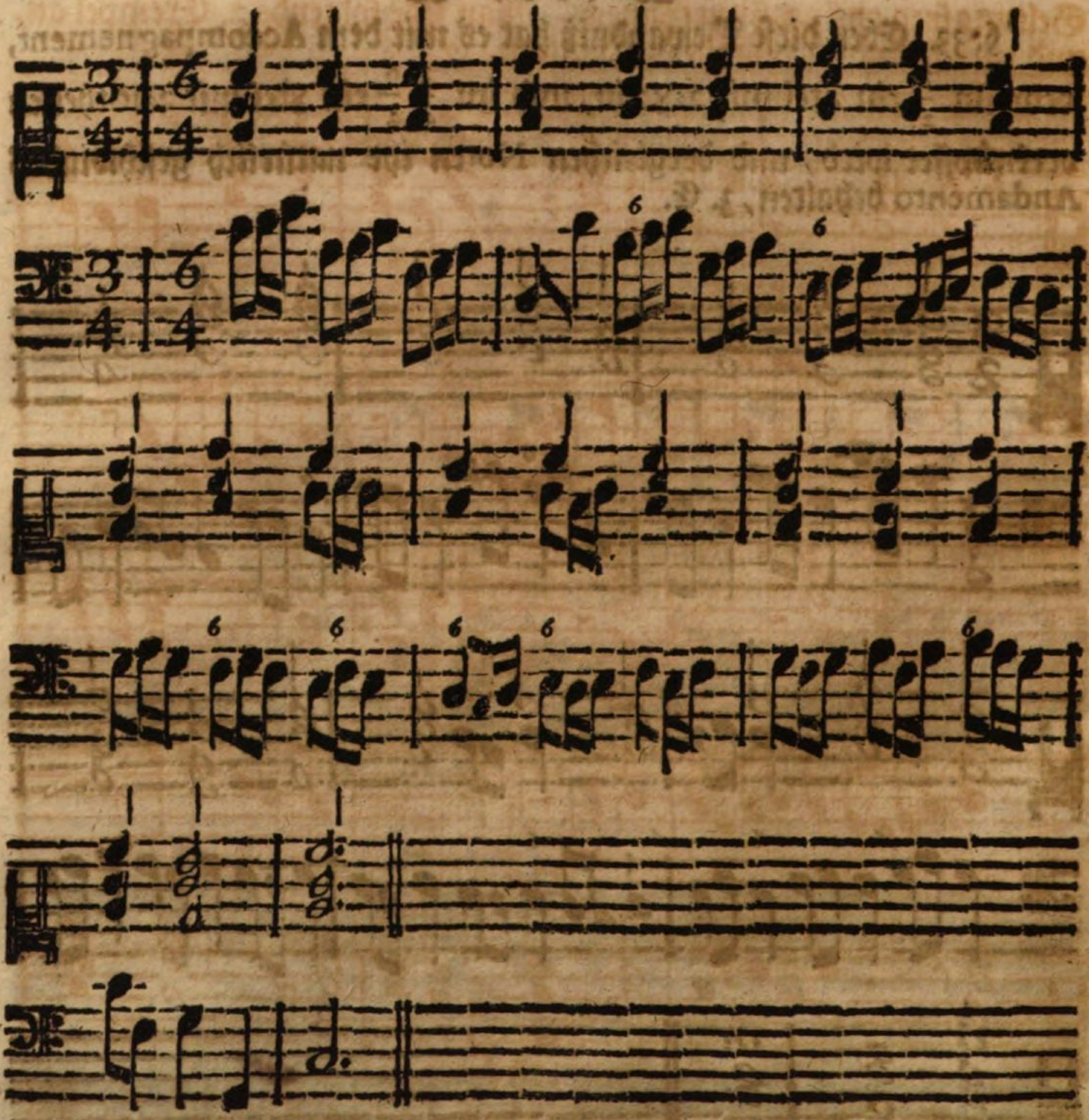
(*) Weil alsdenn alle 3. Noten eine bloſſe Variation oder Zerbrechung einer einzigen fundamental-Note ſeynd.



§. 33. Eben

§. 33. Eben dieſe Bewandniß hat es mit dem Accompagnement, wenn im $\frac{3}{2}$ ein 4tel mit 2-8teln, und im $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ ein 8tel mit 2-16theilen verknüpffet wird, und dergleichen Noten ihr natürlich geſchwindes Andamento behalten, z. E.

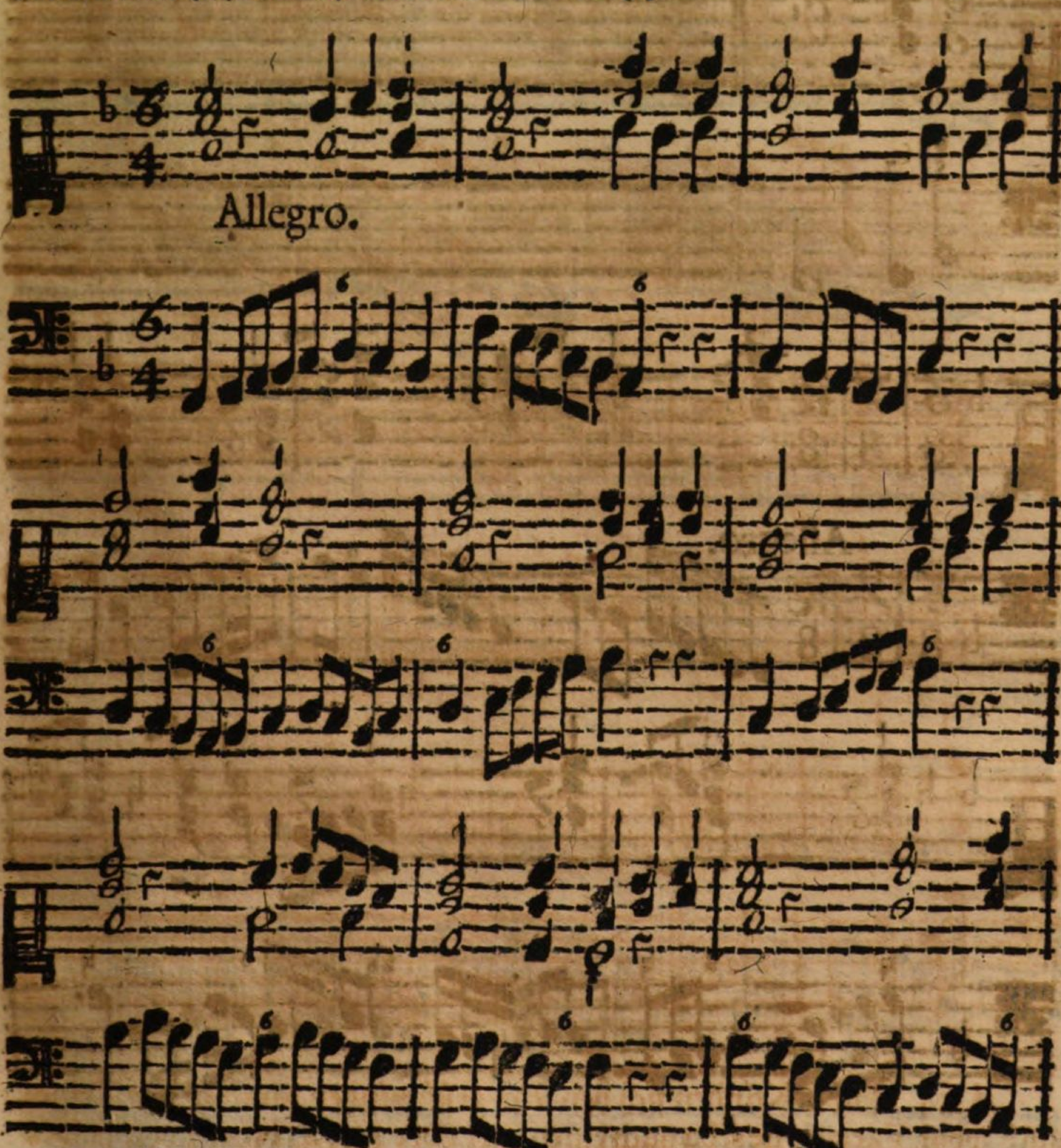


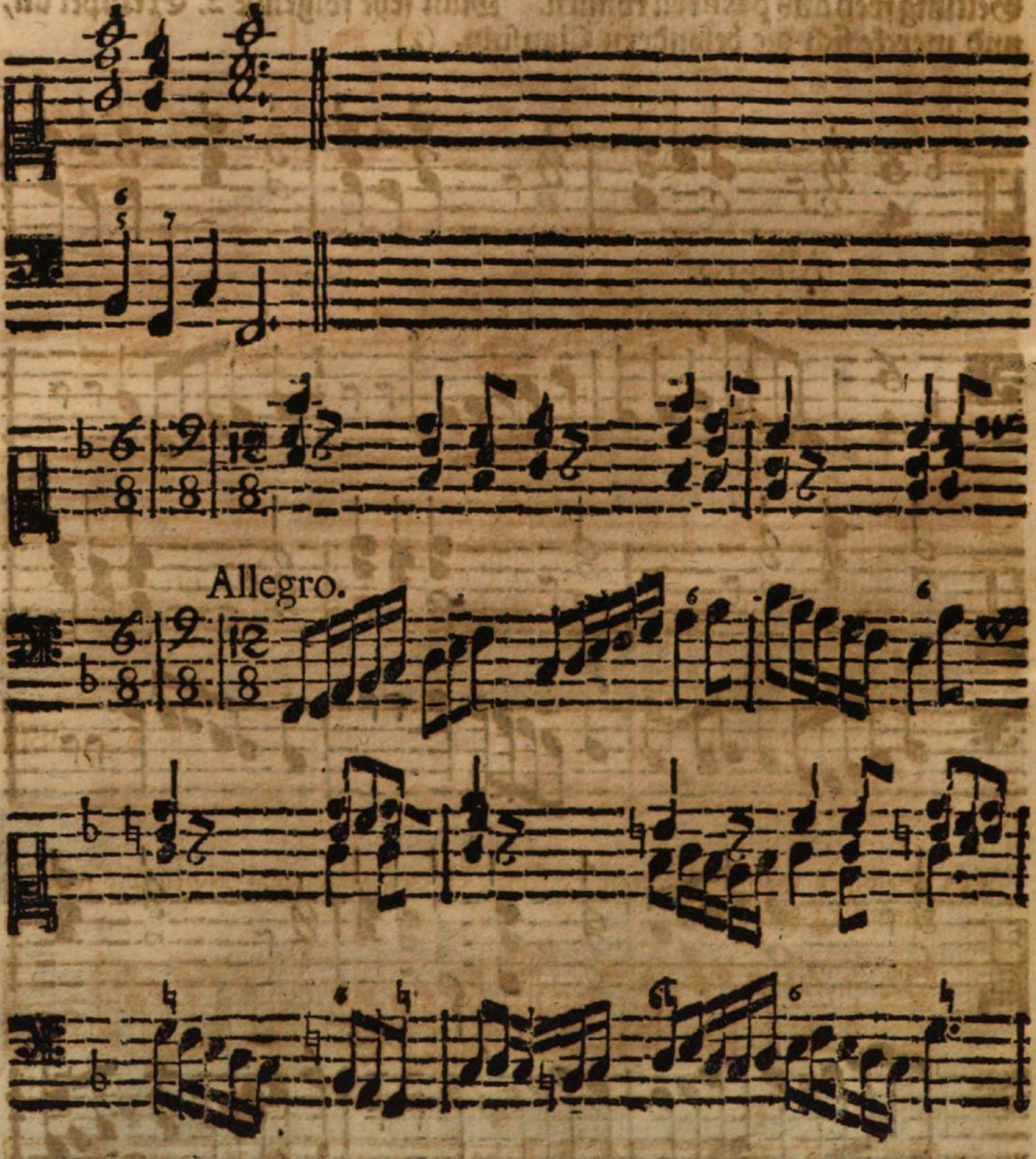


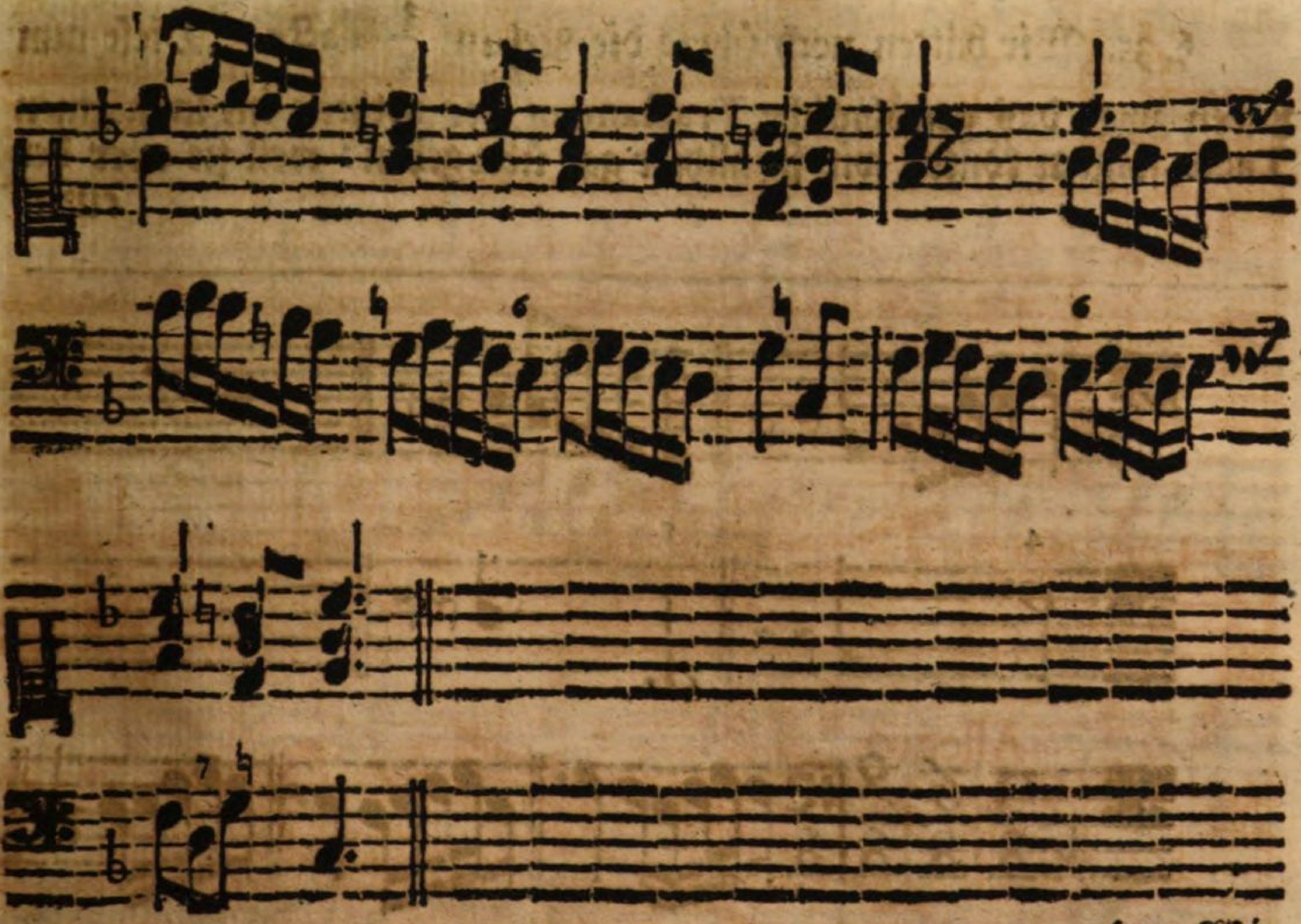
§. 34. Endlich finden ſich bey ſehr geſchwinder Menſur der Tripel auch wohl Variationes, da nach einen 4tel oder 8tel 4. Noten von halber

Gel=

Geltung frey aus paſſiren können. Man ſehe folgende 2. Exempel an, und mercke ſich die beſondern Clauſuln. (z)

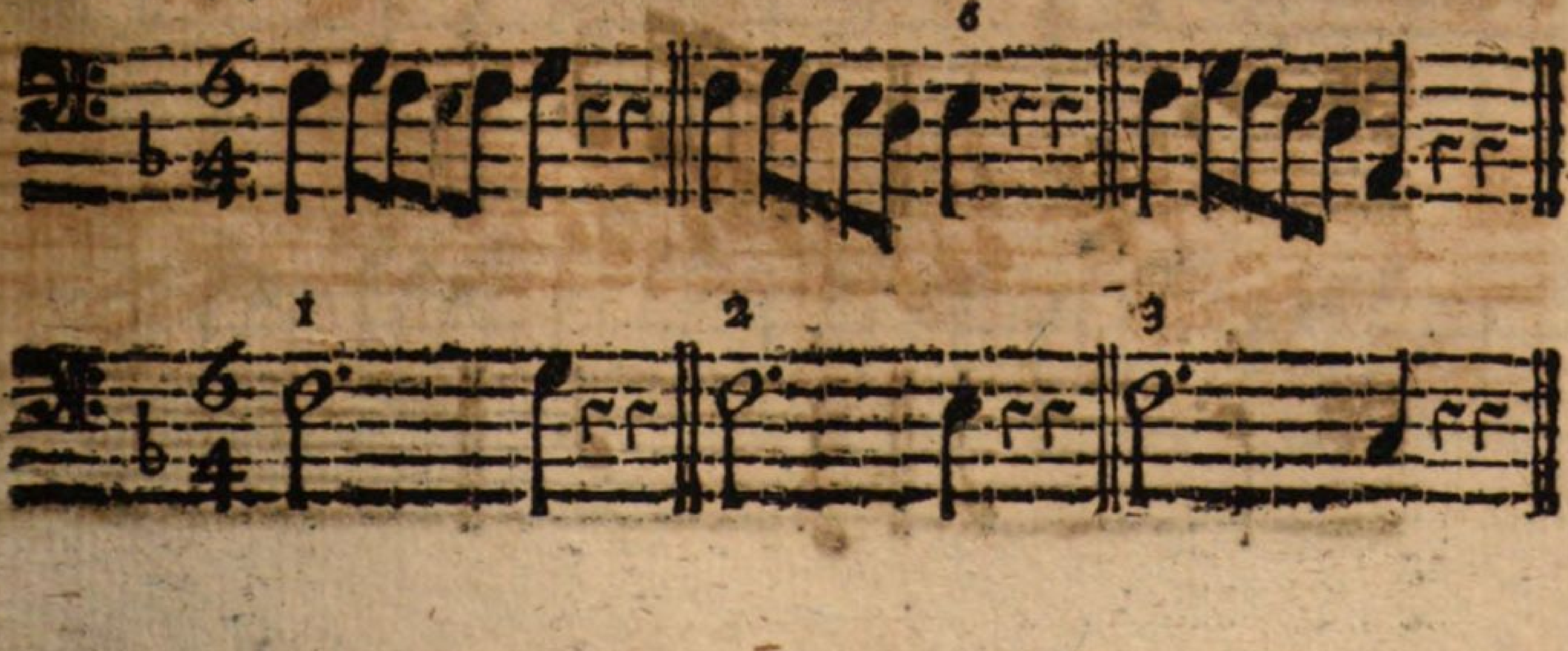



Allegro.



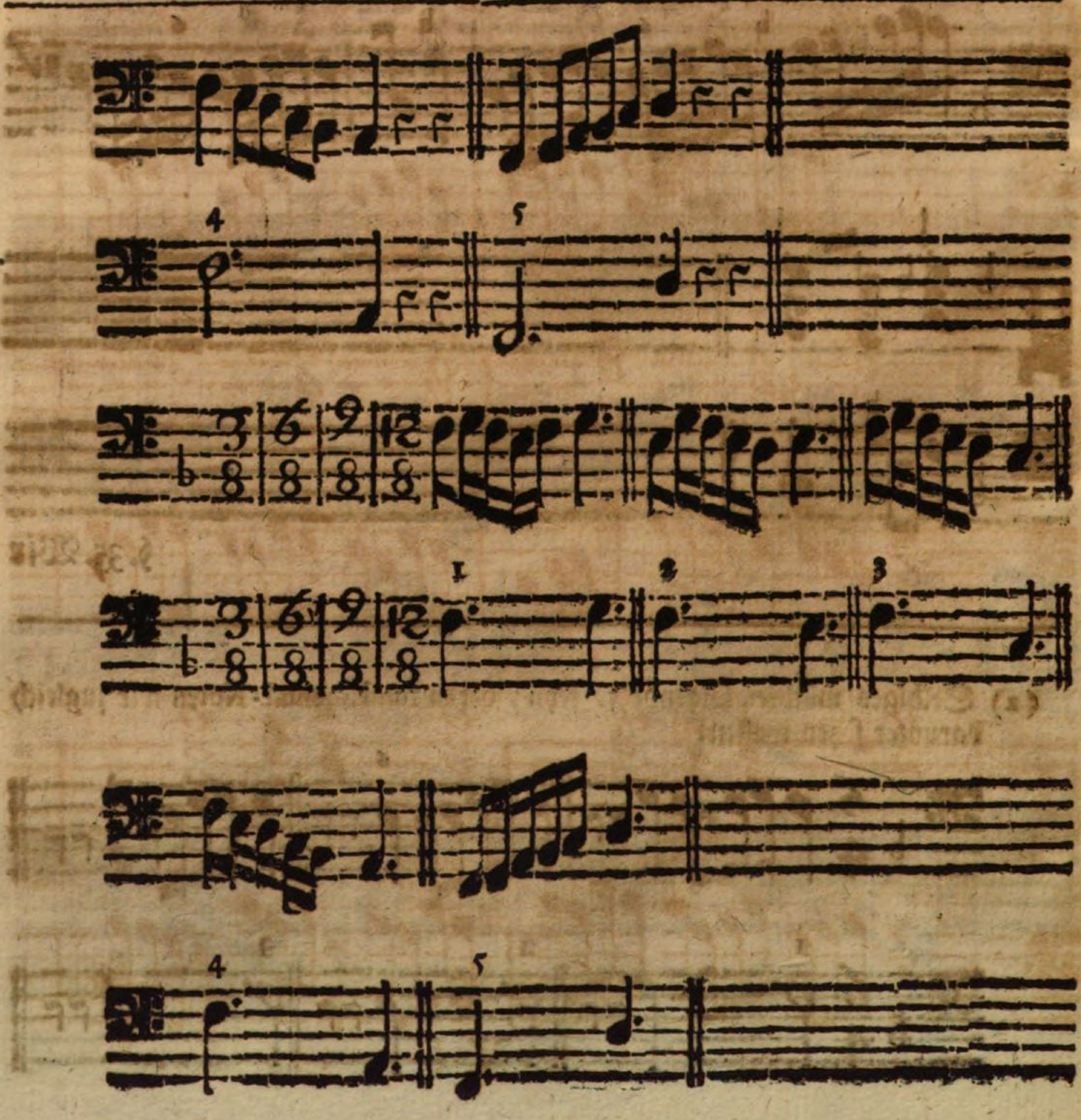
§. 35. Wir

(z) Selbiges möchten folgende 5. ſeyn, deren fundamental-Noten wir zugleich darunter ſetzen wollen:

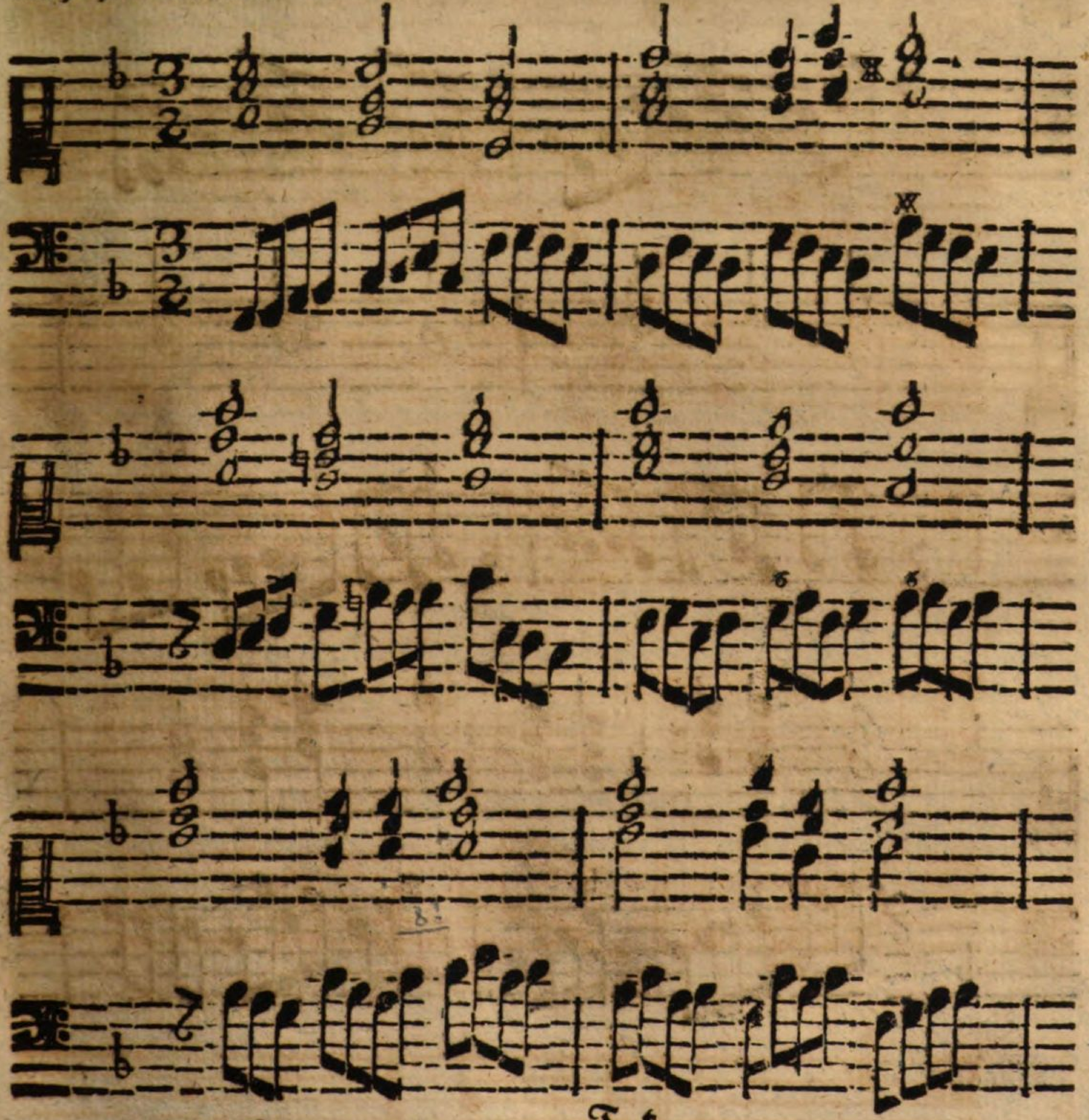


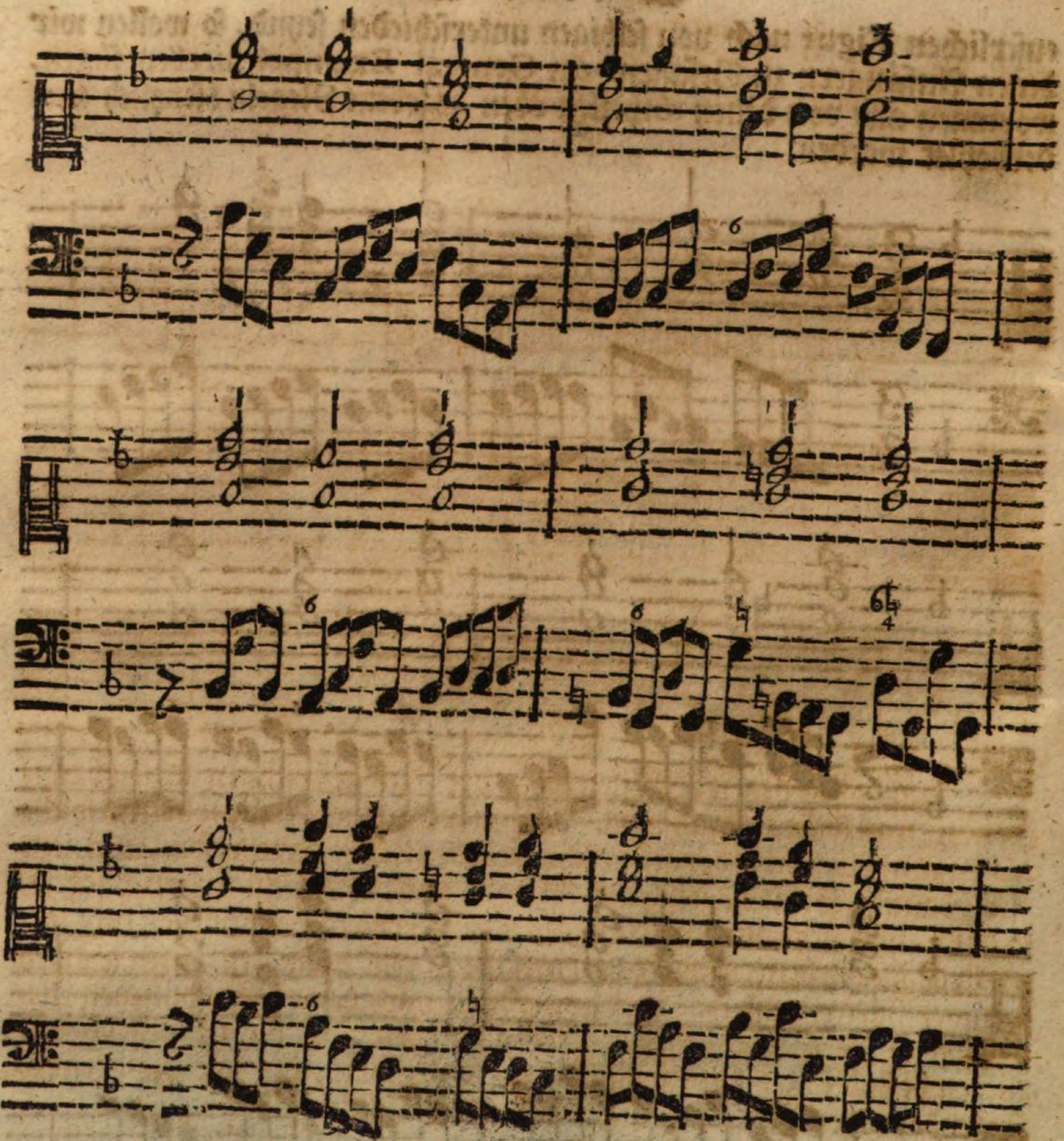
§. 35. Wir hätten noch übrig die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Dieſe nun haben zwar das gewöhnliche Tractament der 16theile im langſamen Tacte, folgbar könten wir ſie allhier gar übergehen: weil ſie aber der eüſer-

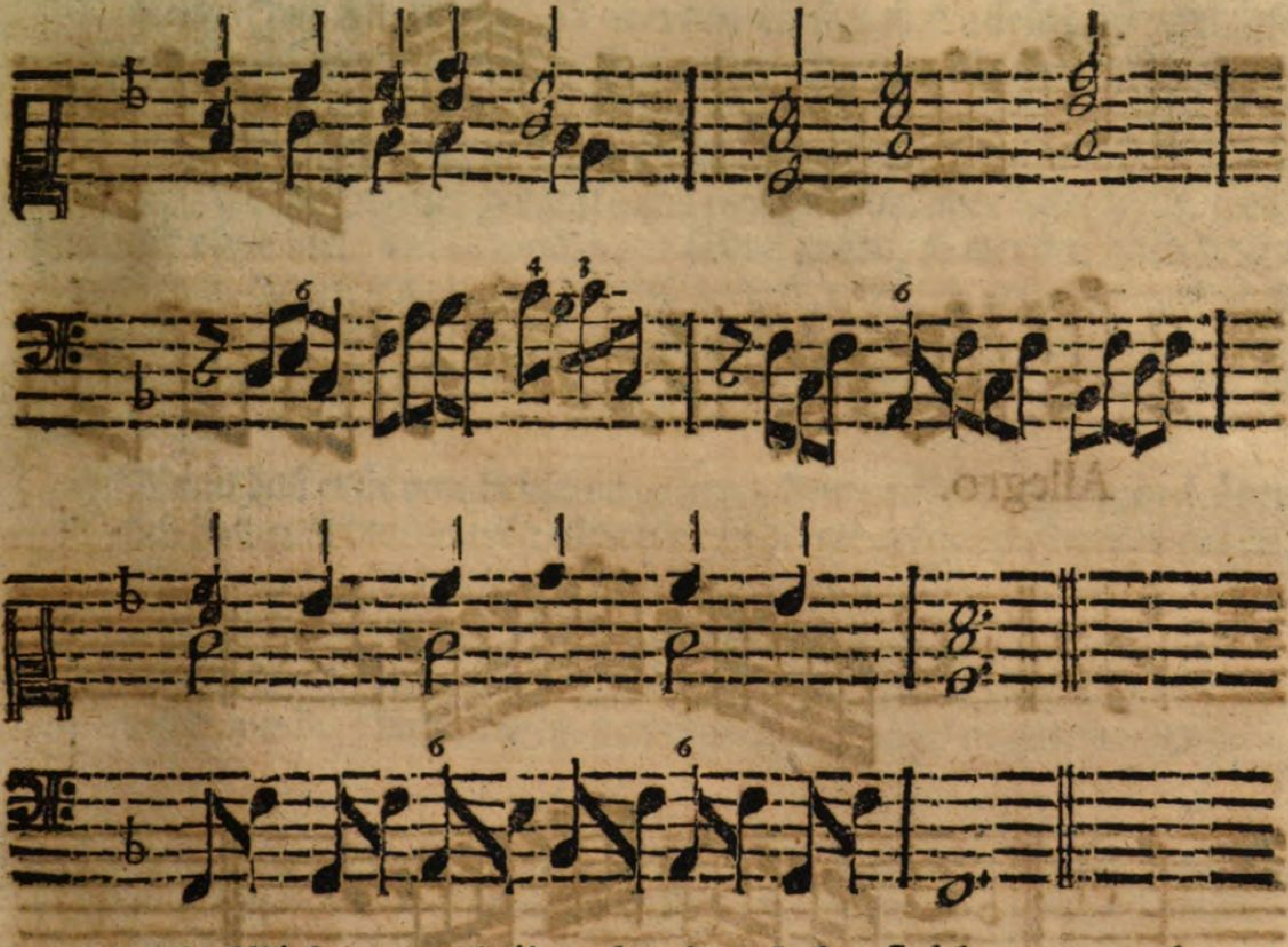
eüſer-



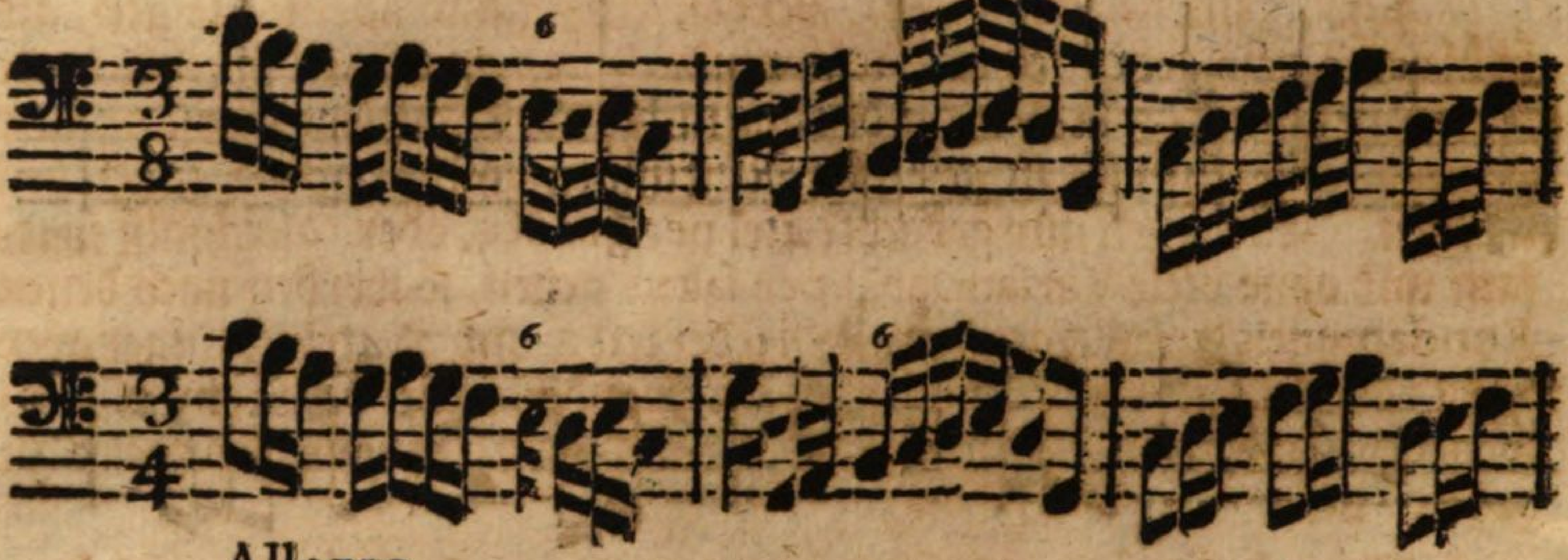
euſerlichen Figur nach von ſelbigen unterſchieden ſeynd, ſo wollen wir denen Anfängern zu Gefallen, ein General-Exempel hierbey fügen, worinnen alle von denen 16theilen oben gegebene Regeln kürtzlich wiederhohlet werden.



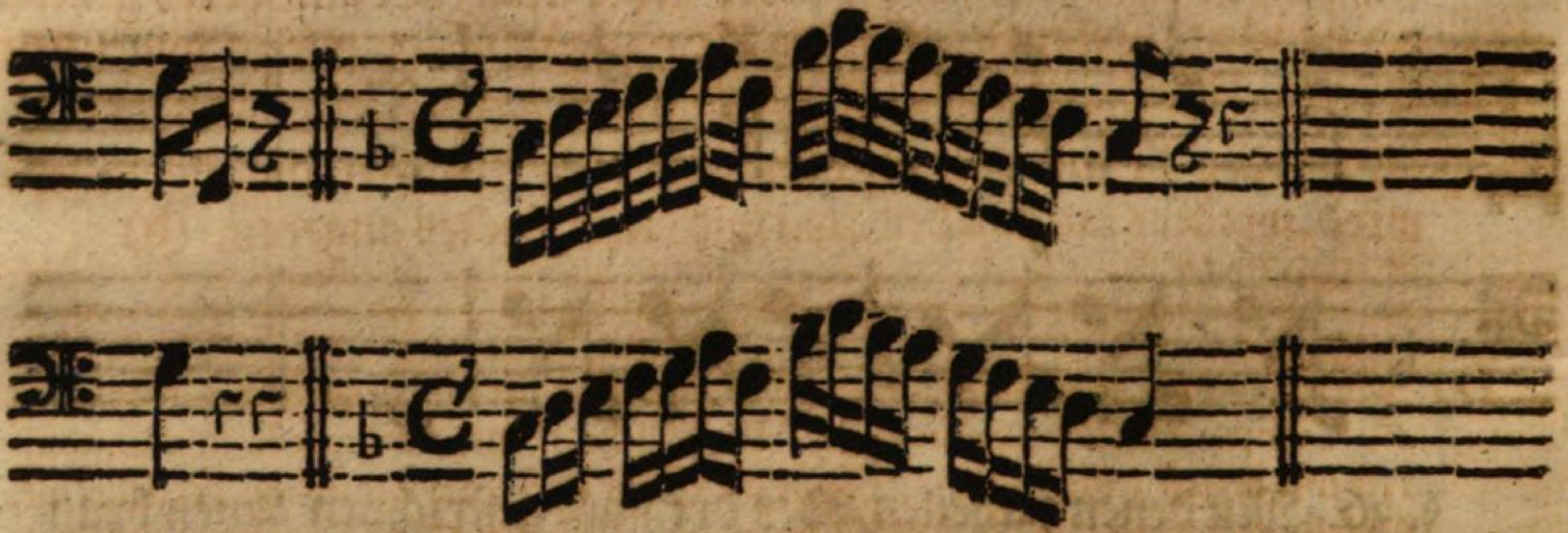


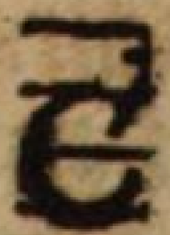


§. 36. Mit denen 32theilen, oder dreyfach geſtrichnen Noten brauchen wir uns nicht auffzuhalten. Denn wenn einem Incipienten ja ſolche Noten zum Exercitio vorgeſchrieben werden, (weil man ſie ſonſt in einem zur Grund-Stimme geſetzten General-Baſſe ſelten zu finden pfleget), ſo darff man ſich nur einbilden, als wenn dergleichen entweder beyſamme ſtehende oder mit 16theilen vermiſchte Noten, insgeſamt einen Strich weniger hätten, und tractiret ſie alsdenn nach denen gewöhnlichen Regeln, ſo iſt die Sache gehoben. Alſo würden z. E. die in folgenden 5. Tacten befindliche Clauſuln nicht anders tractiret, als wie die hernach folgende, einen Strich weniger habende Clauſuln:



Allegro.



§. 37. Wir gehen weiter, und beſehen noch 2. extraordinaire *Tacte*, nehmlich das bekandte Allabreve, und den ouverteur-*Tact*. Jenes wird mit dem  oder bezeichnet, und hat vor allen andern *Tacten* dieſes beſonders, daß ſeine Menſur iederzeit unveränderlich bleibet, und weder ein darunter geſetztes Adagio, noch Allegro ſtatt findet.

§. 38. Im

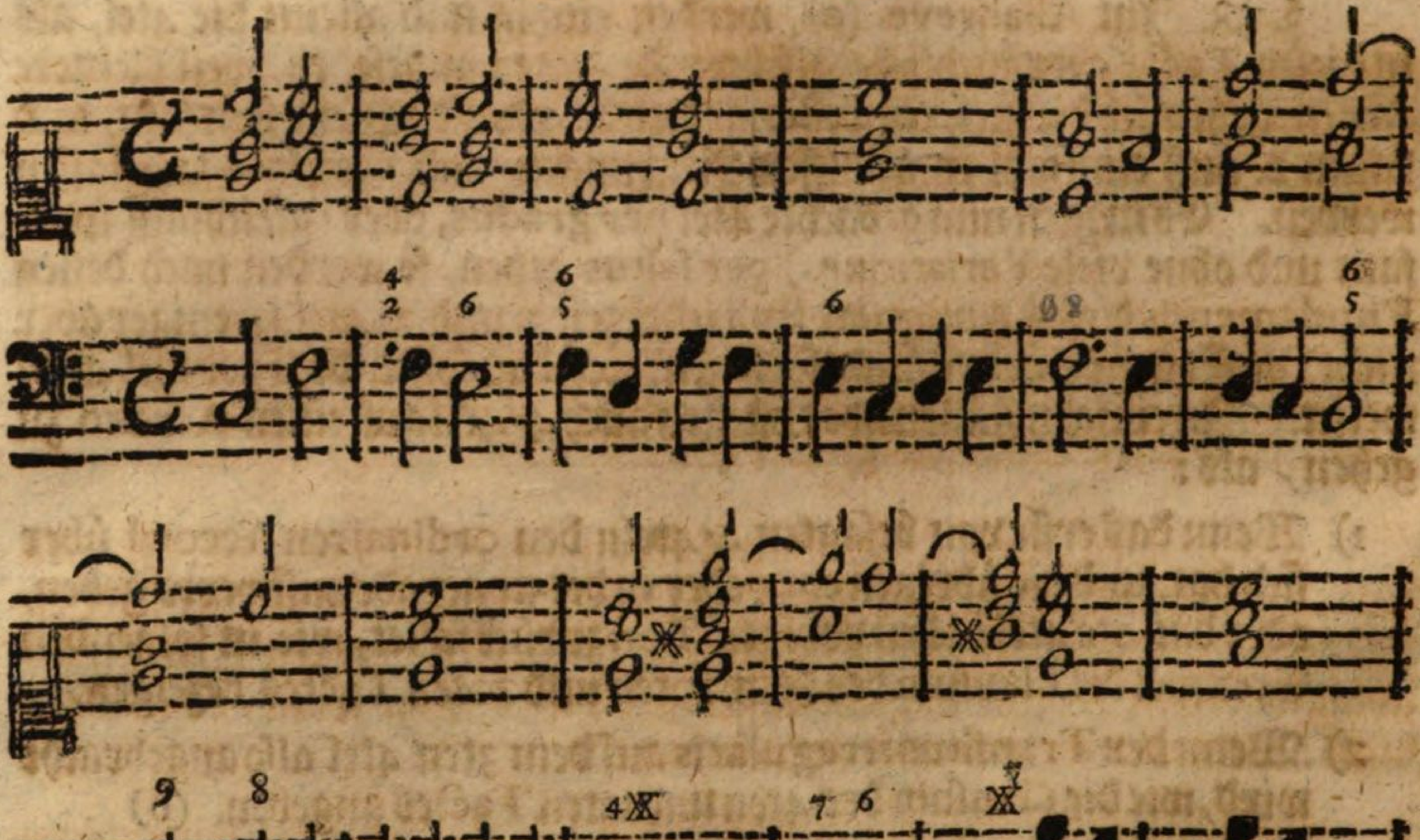
§. 38. Im Allabreve (a) werden einzig und alleine die 4tel, als in dieſen Tacte gebräuchliche geſchwinde Noten angeſetzet, weil kleinere Noten, nehmlich die 8tel, entweder gar nicht, oder doch ſehr ſparſam, und kaum 2. auff einmahl in gewiſſen Rückungen und Clauſuln zugelaſſen werden. Es mögen nun gedachte 4tel per gradus, oder (gleichfalls ſparſam und ohne viele Variationen) per ſaltus gehen, ſo werden nach denen Fundamentis dieſes Antiquen ſtyli iederzeit 2. und 2. 4tel (weniger aber nicht) auff einen Accord angeſchlagen, wie das folgende Exempel ausweiſet. In einigen Fällen aber pflegen auch 4. 4tel auf einen Accord zu gehen, als:

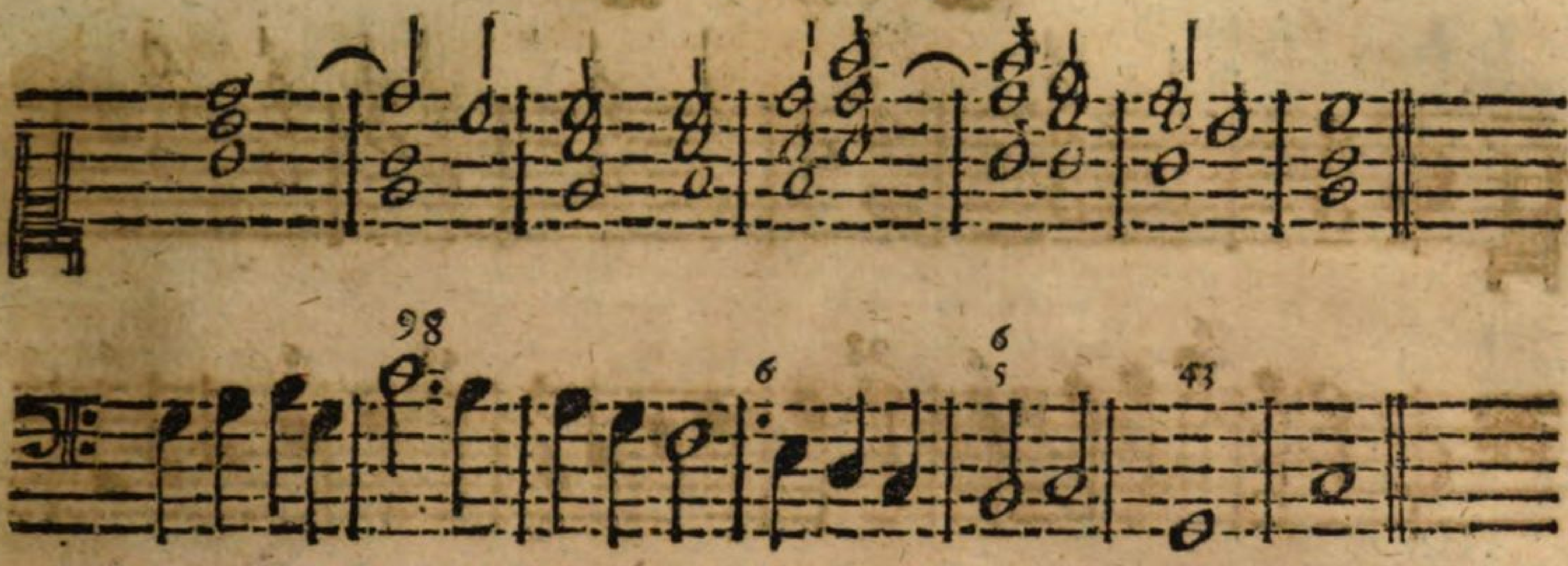
1) Wenn das erſte von beſagten 4. 4teln den ordinairen Accord über ſich hat, und die übrigen entweder in die 5te gerade auffwerts gehen, oder das 4te 4tel in den vorigen Ton zurück fället, wie in folgenden Exempel die Clauſuln des 8ten, 19ten und 20ten Tactes bezeigen.

2) Wenn der Tranſitus irregularis auf dem 3ten 4tel alſo angebracht wird, wie die Clauſuln des 4ten und 12ten Tactes angeben. (b)

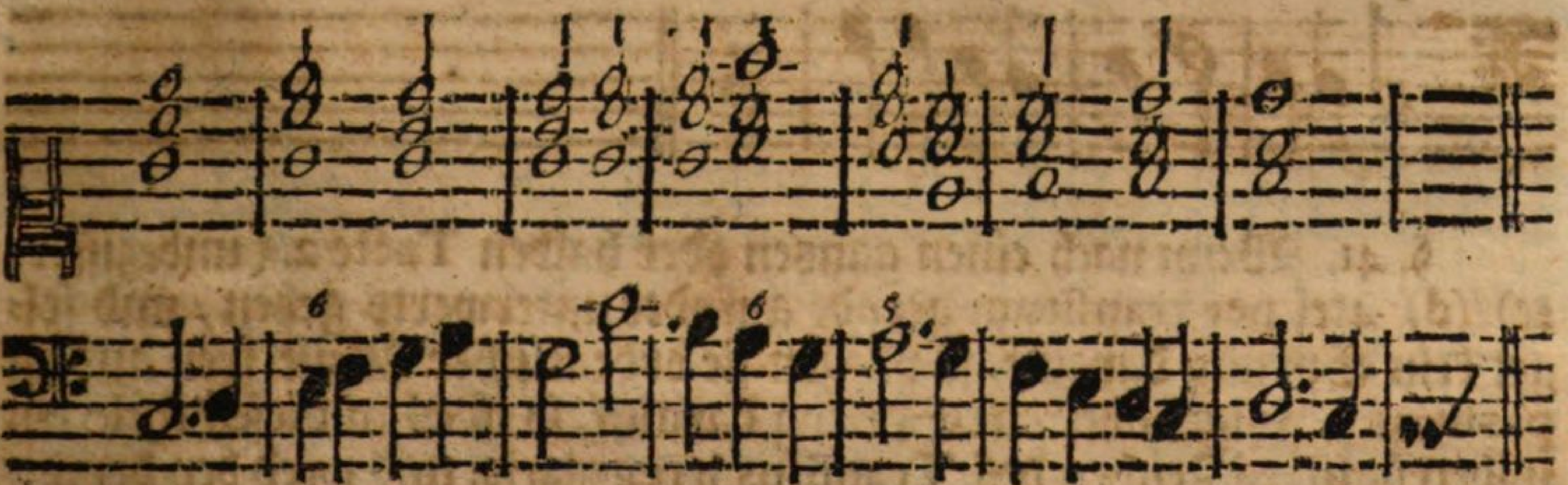
(a) Dieſer antique pathetiſche ſtylus iſt wohl der ſchönſte und beqvemſte, worinnen ein Componiſt ſeine fundamentale Wiſſenſchafft und Accurateſſe in componiren am beſten zeigen kan. Denn die Sätze dieſes Styli müſſen jederzeit reine, derſelben progreſsiones und reſolutiones legal und von allen Libertäten entfernet, das Cantabile ohne viele Sprünge in allen Stimmen continuiret, dieſe mit Rückungen und ſchönen ſyncopationibus der Con- und Diſſonantien überhäuffet, und durch und durch, ohne fantaſirendes Weſen, mit pathetiſchen Gedancken, Thematibus und Imitationibus aller Stimmen, angefüllet ſeyn. Hier ſuche man einen legalen Componiſten.

(b) Es fällt ſolchergeſtalt über dem 3ten 4tel die bekandte 7ma in tranſitu ein, da man auch zugleich in 3en mit fortgehen könte, wie bißher vielfältige Exempel vorkommen. Einige pflegen auch dieſe 7me in tranſitu ausdrücklich über die Note zu bezeichnen.





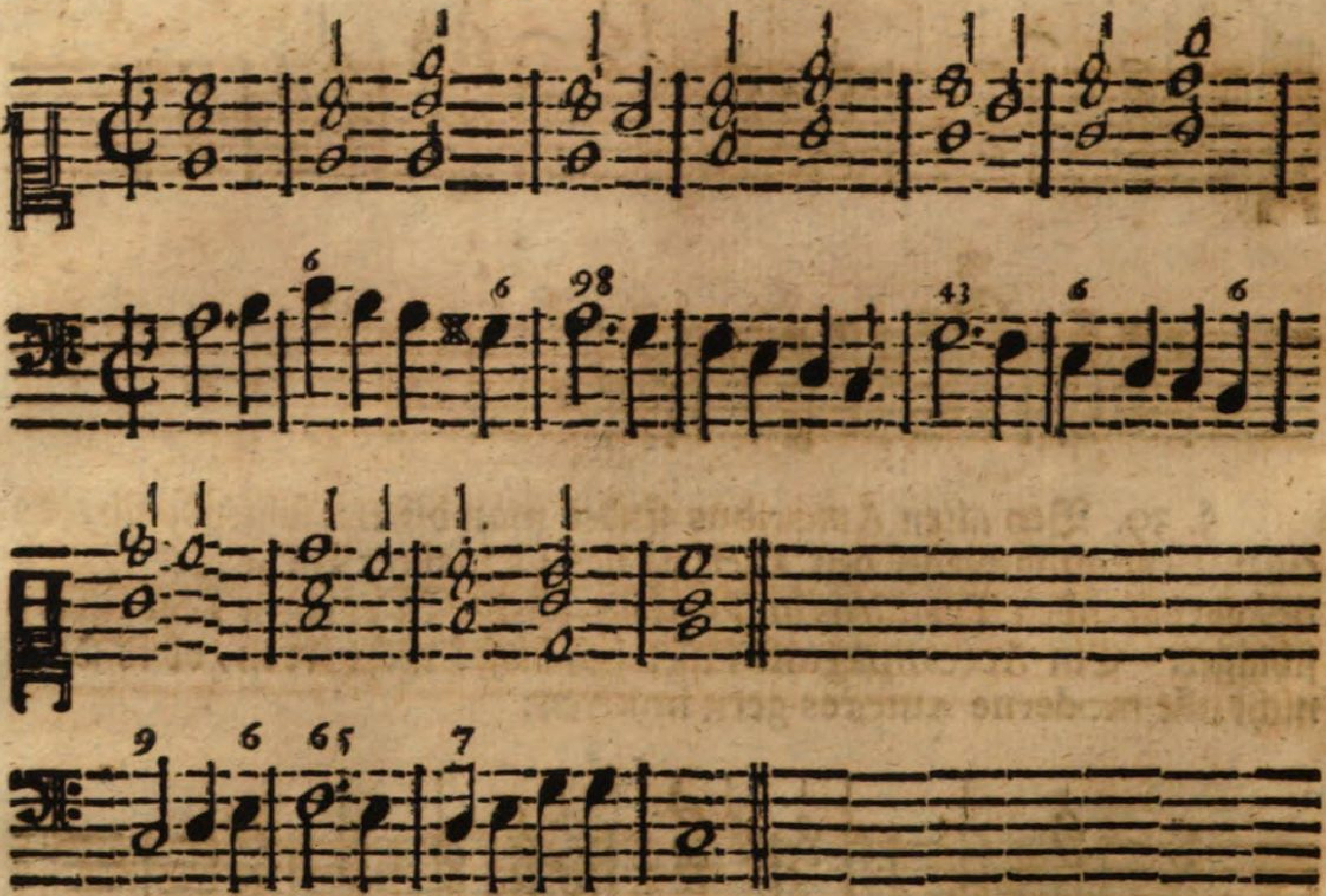
§. 39. Bey alten Autoribus findet man öffters folgende Arthen einer Bewegung wieder den Tact, da das virtualiter kurtze 4tel ſtatt eines vorhabenden Tranſitus in Tertiam, wieder in vorigen Ton zurück ſchläget. Ein Accompagniſt läſſet ſich dieſes nicht irren, ob es wohl nicht alle moderne Autores gern imitiren:



§. 40. Wenn nach 4. per gradus gehenden 4teln ein Sprung erfolget, oder über dem letzten 4tel eine Ziffer befindlich, ſo iſt es in beyden Fällen eine Anzeige des Tranſitus irregularis, (c) und wird bey der 3ten Note der zur 4ten gehörige Accord anticipando angeſchlagen. z. E.

§. 41. Wenn

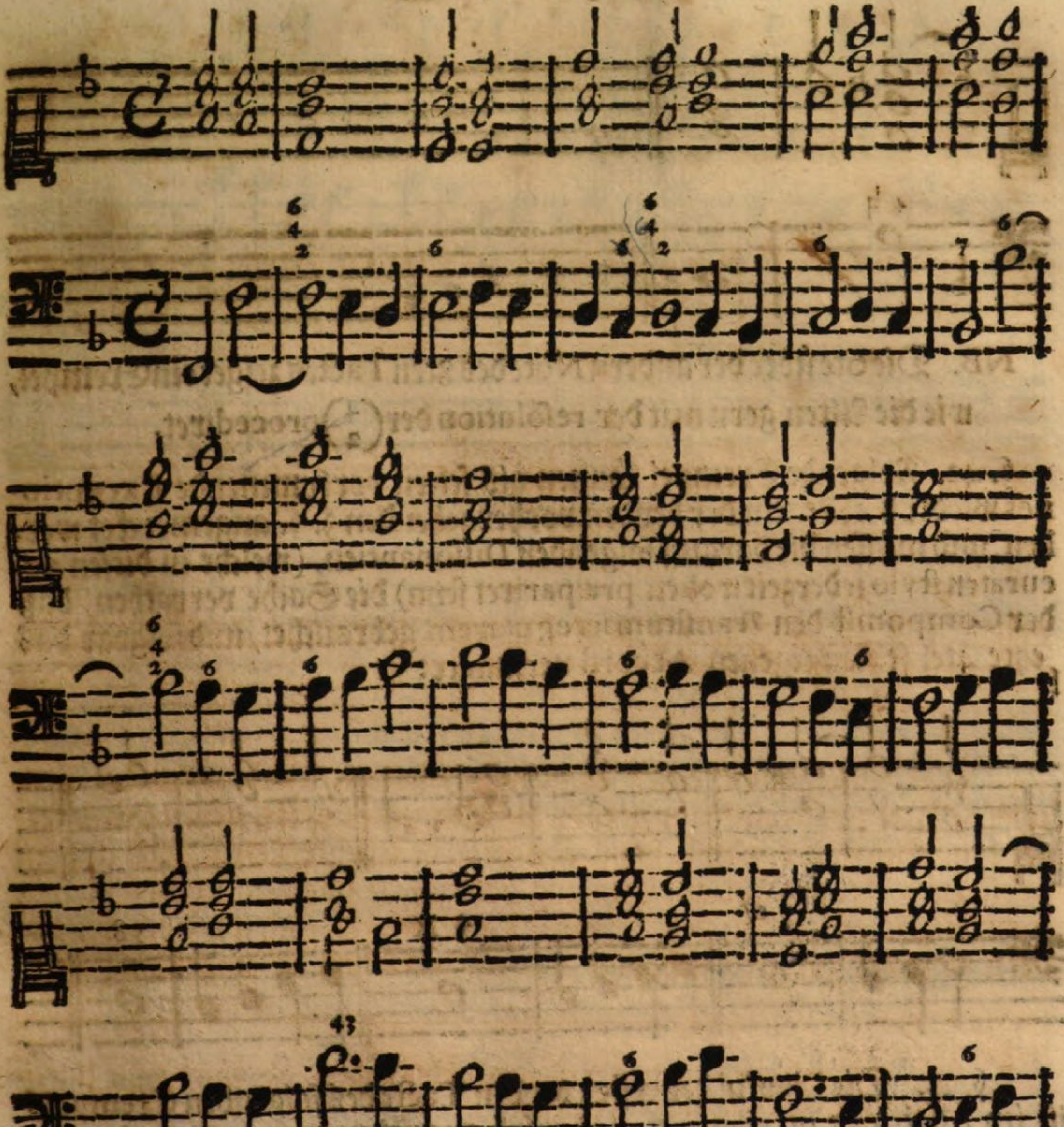
(c) Dieſer Tranſitus wird in denen oben folgenden Exempeln, nur exercitii gratia häuffig angebracht; ſonſt iſt deſſen allzuvieler Gebrauch, ſonderlich in dieſem

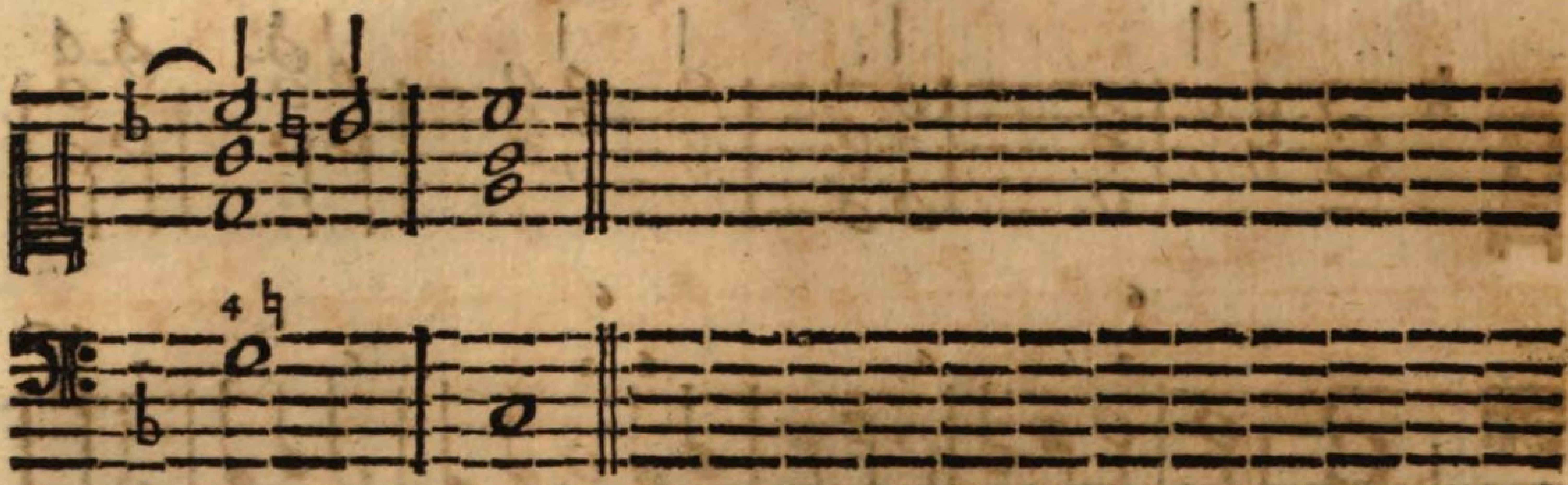


§. 41. Wenn nach einen gantzen oder halben Tacte 2. (unbezifferte) (d) 4tel per tranſitum gerade auf oder unterwerts gehen, und folget kein Sprung darauff, ſo pflegen ſie ordentlicher Weiſe frey aus zu paſſiren. Folget aber ein Sprung darauff, ſo iſt es in dieſen ſtylo ein unbetrügliches Zeichen des Tranſitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur 3ten gehörige Accord anticipando angeſchlagen:

ſtylo, eben nicht zu loben, weil er einmahl nichts anders, als überhäuffte Unreinigkeiten in der Compoſition verurſachet.

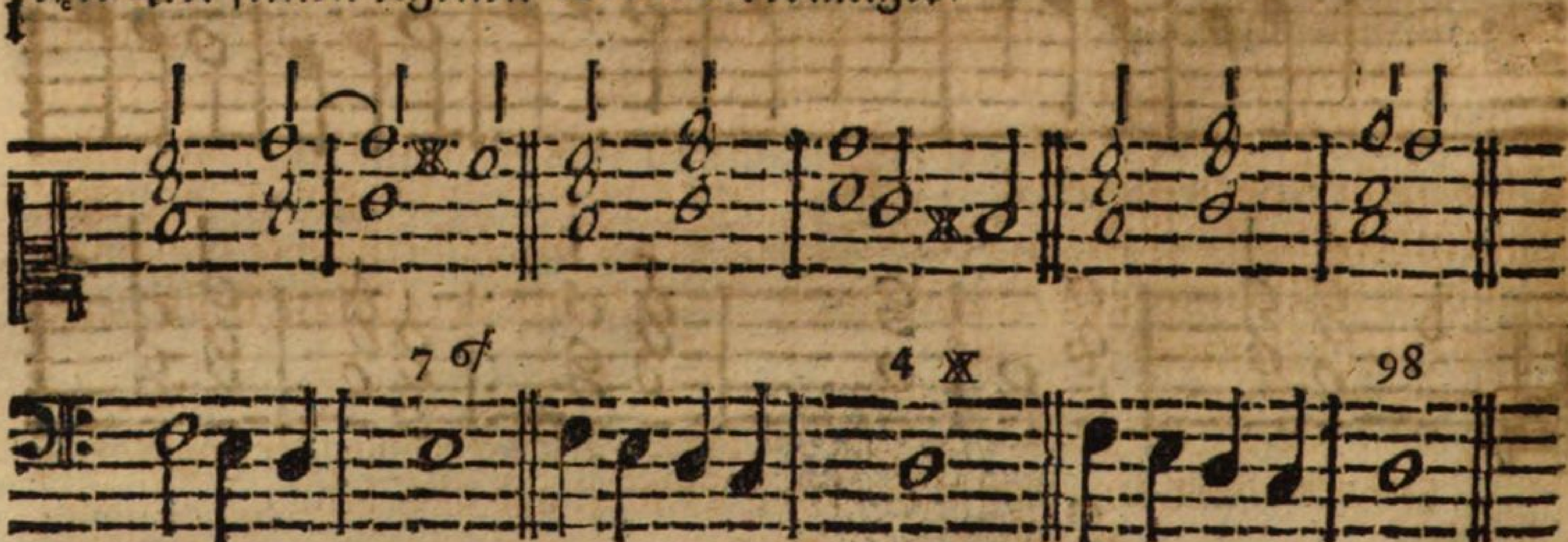
(d) Der 8te, 12te und 19te Tact des oben folgenden Exempels, haben in dieſen Caſu ihre eigene Ziffern, alſo gehören ſie nicht unter dieſe Regel.



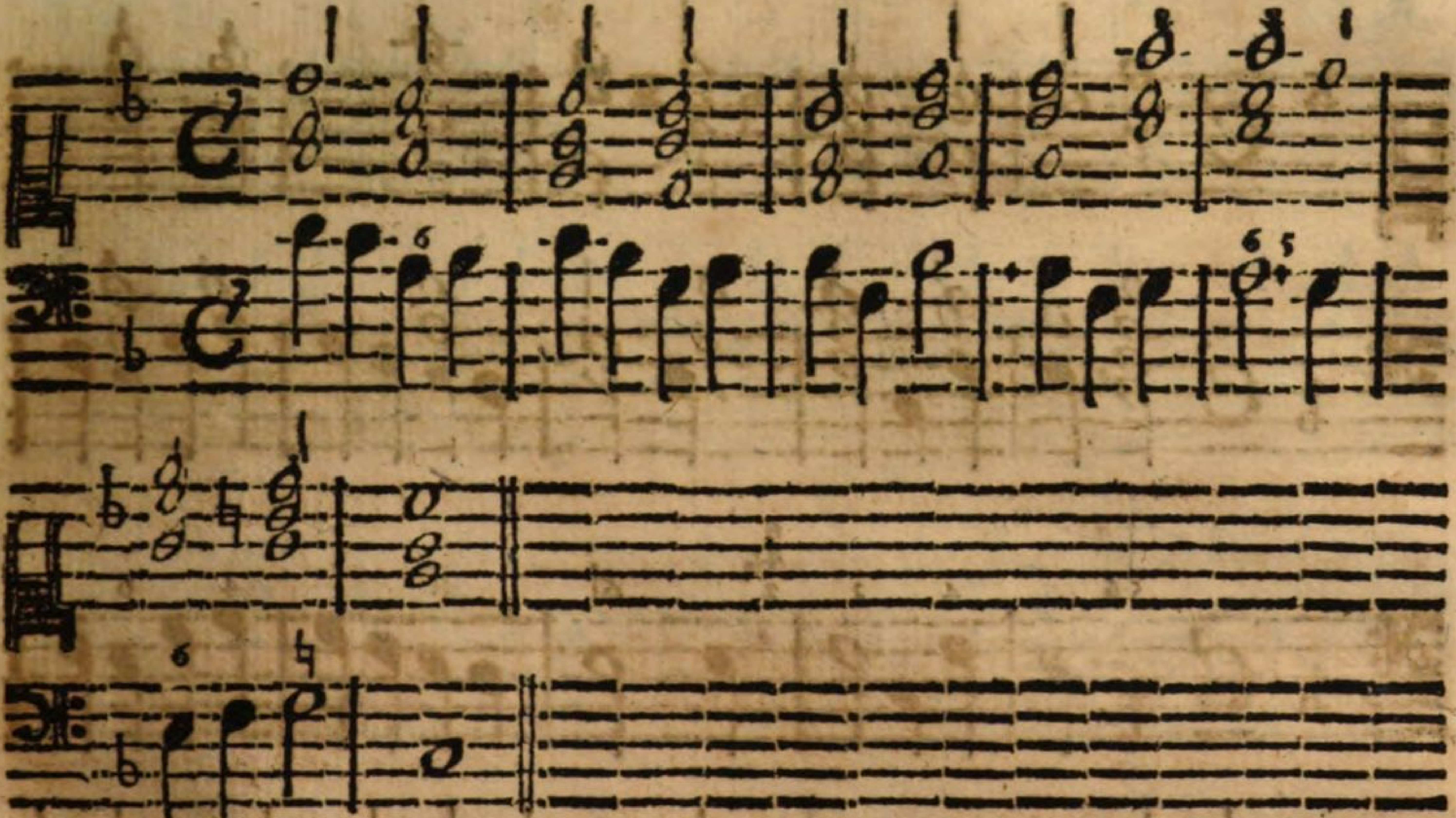


NB. Die 6te über der andern Note des 8ten Tactes zeiget ein Exempel, wie die Alten gern mit der reſolution der $\left(\frac{4}{2}\right)$ procediret.

§. 42. Folgende Exempel können als ſelten vorkommende Exceptiones wieder die Regeln der beyden vorhergehenden §. §. angemercket werden, und müſſen die darauff folgenden Diſſonantien, (welche in dieſen accuraten ſtylo iederzeit wollen præpariret ſeyn) die Sache verrathen, daß der Componiſt den Tranſitum irregularem gebrauchet, und folgbar das letzte 4tel ſeinen eigenen Accord verlanget:

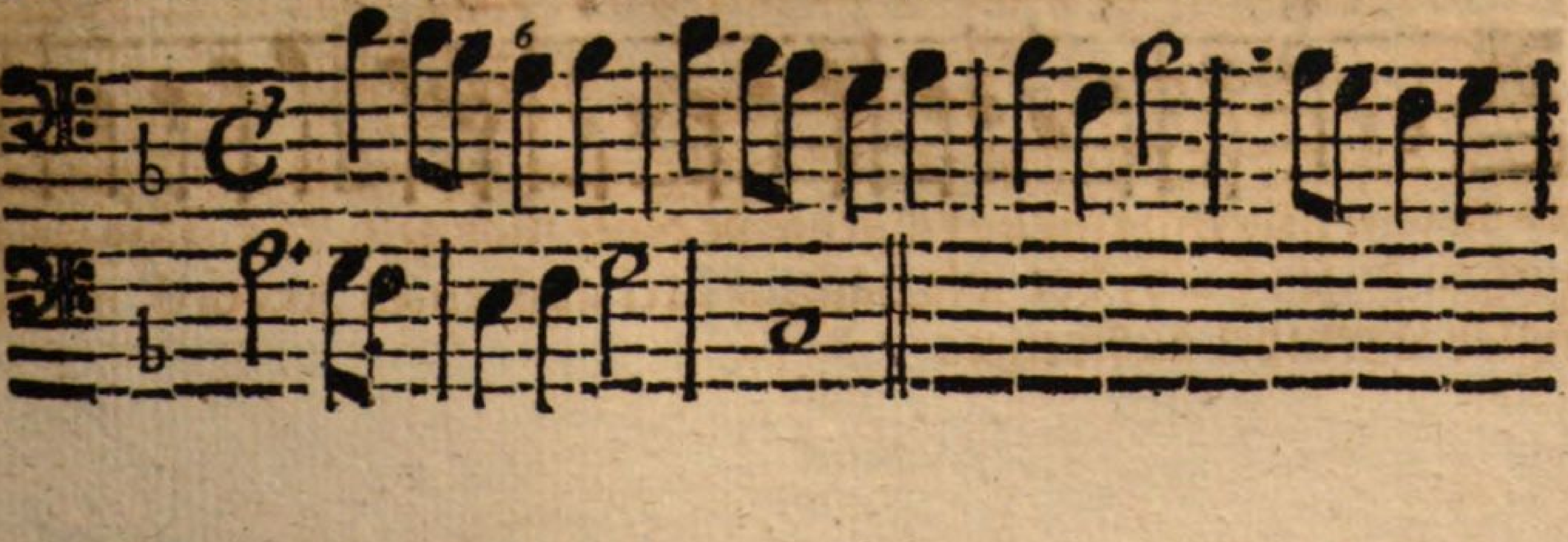


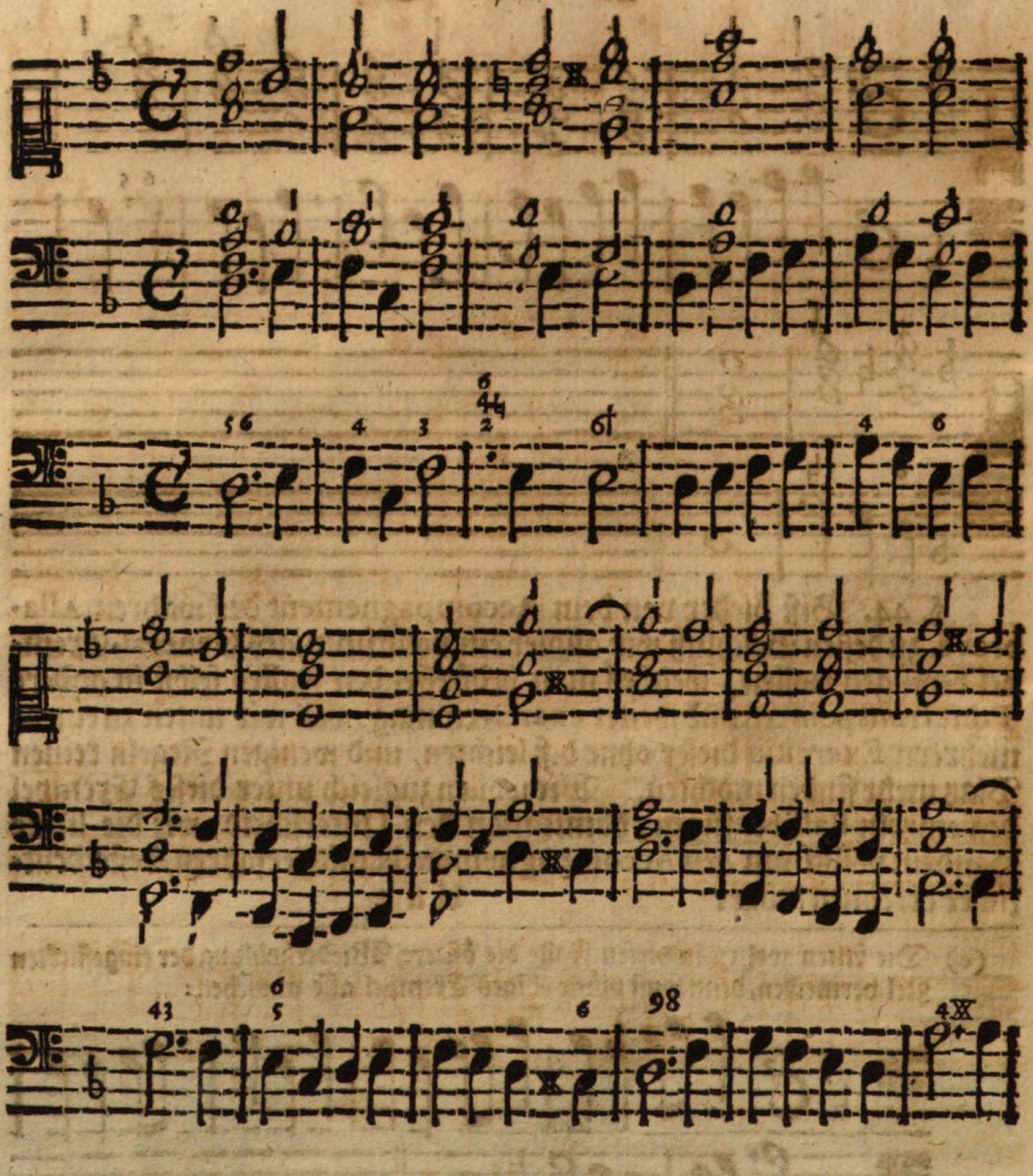
§. 43. Die Clauſul der erſten beyden Tacte des folgenden Exempels iſt im Allabreve privilegiret, und wird angeſehen, als ein Tranſitus in 4tam, ob ihm gleich eine durchgehende Note mangelt. (e) Dahero gehen auch in dieſen Caſu, vor wie nach, 2. 4tel auff einen Accord, wie beygefügtes Exempel ausweiſet:

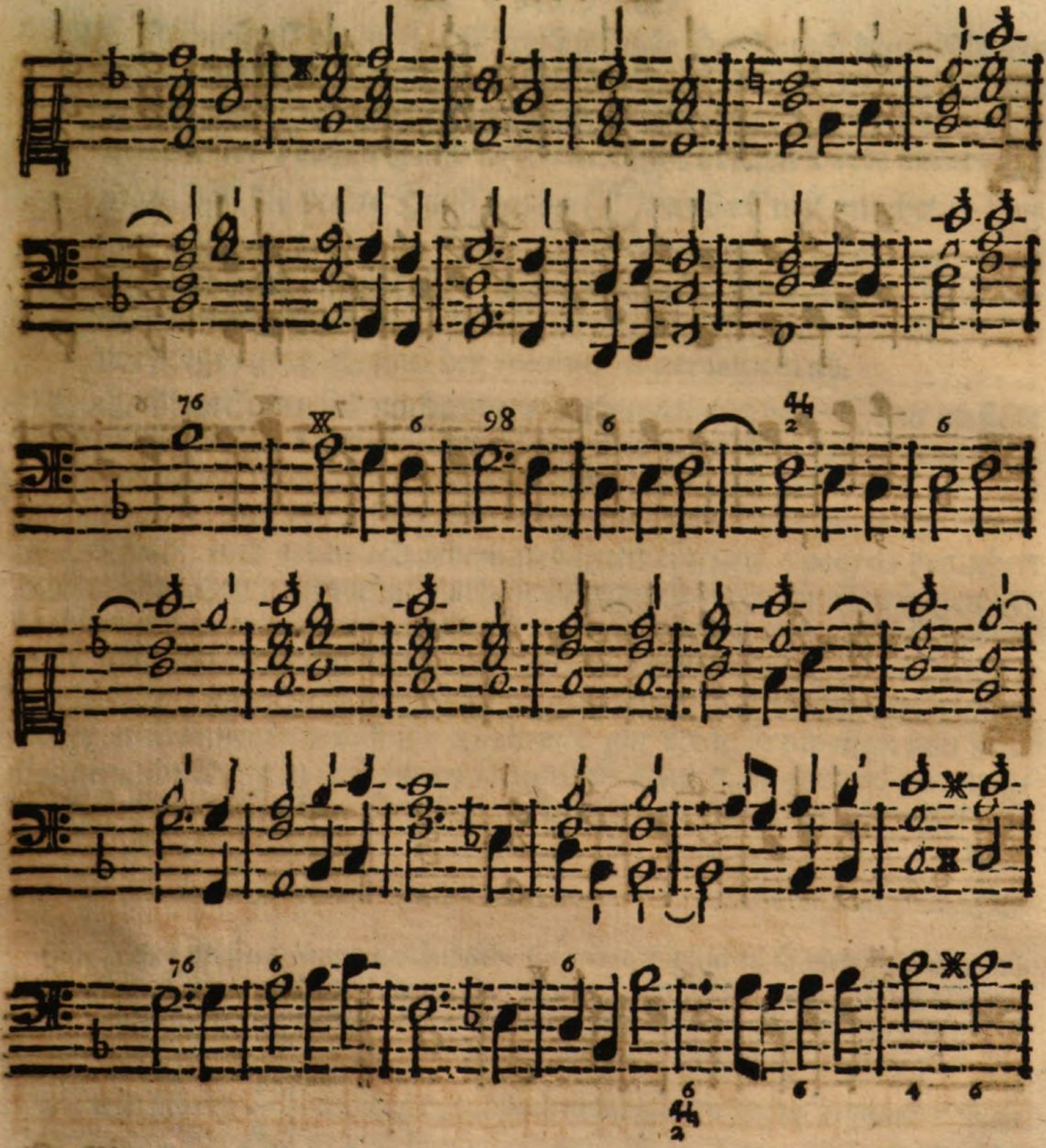


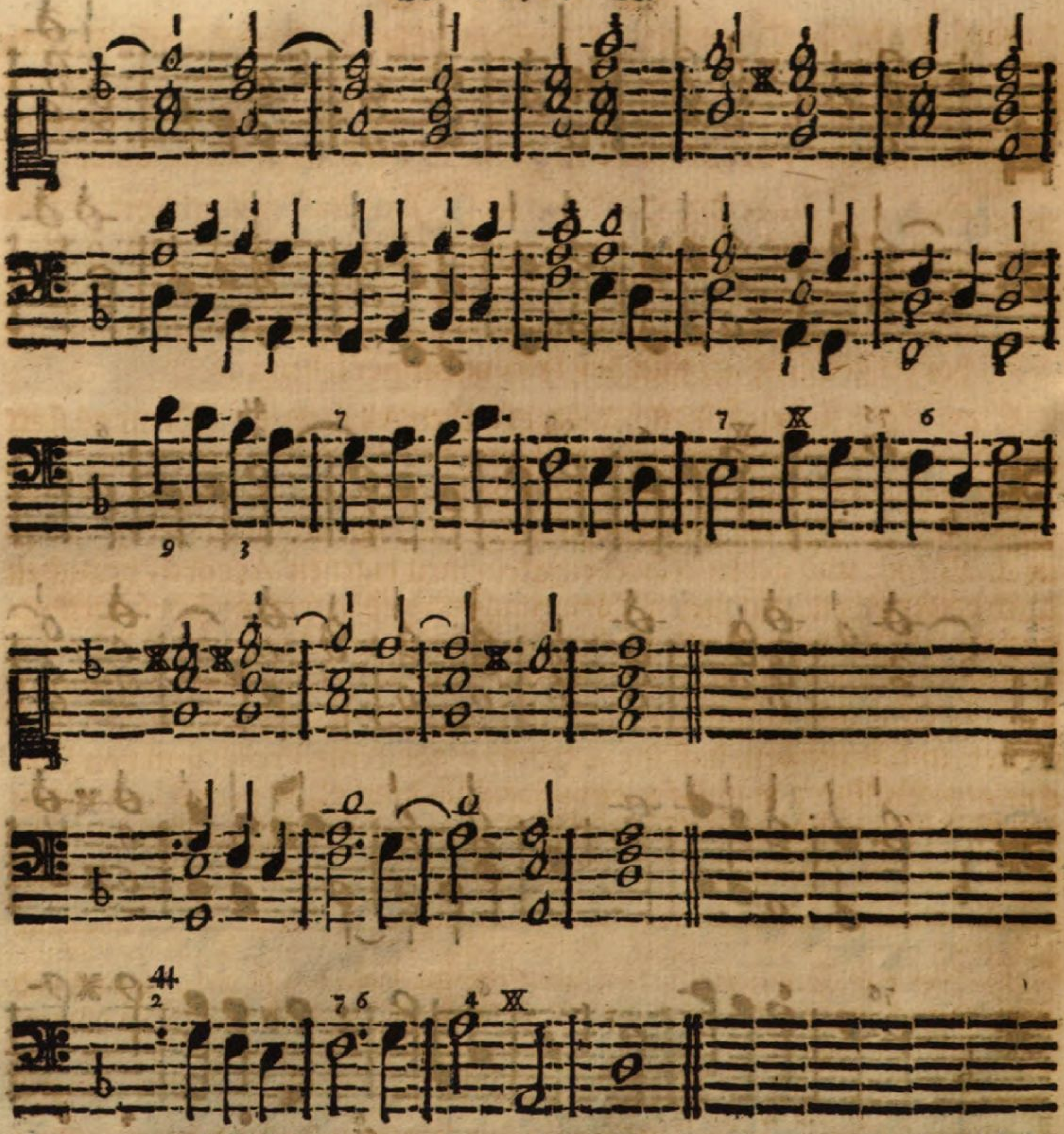
§. 44. Biß hieher von dem Accompagnement des wahren Alla-breve, zu deſſen Beſchluß wir allhier ein vollſtimmiges General-Exempel beyfügen wollen, welches man bedürffenden Falles ſelbſt in andere Tone transponiren und weiter exerciren mag, weil wir unten zu einem mehrern Exercitio dieſer ohne diß leichten, und wenigen Regeln keinen Platz mehr finden möchten. Wir wollen zugleich unter dieſes Exempel den eintzeln Baß beyfügen, damit man den Unterſcheid, wie die lincke Hand im vollſtimm gen Accompagnement damit verfahren, deſto deutlicher erkennen möge:

(c) Die Alten wolten in dieſen Falle die öfftere Wiederhohlung der eingeflickten 8tel vermeiden, denn ſonſt müſte obiges Exempel alſo ausſehen:









NB. In

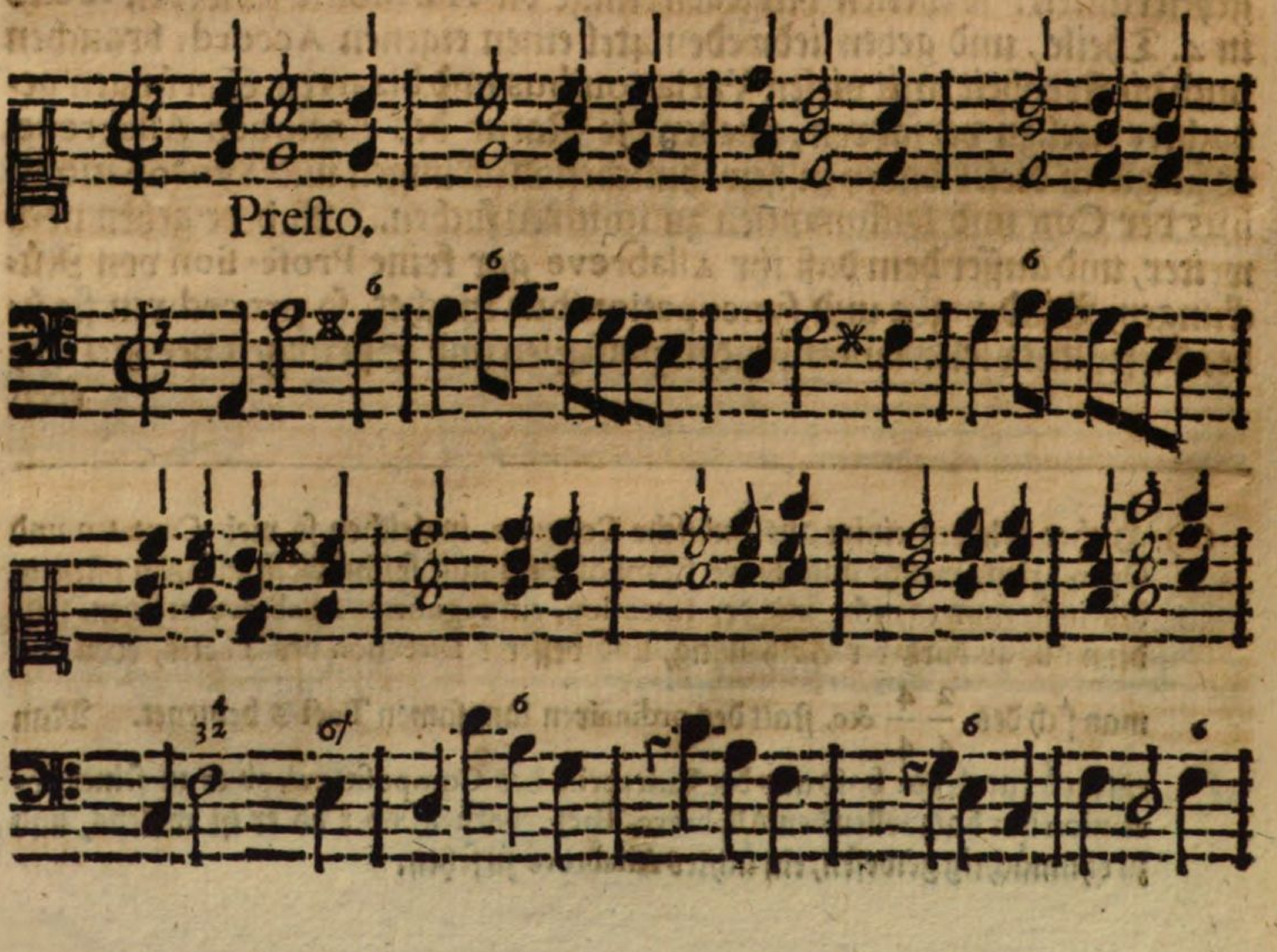
NB. In dieſen Exempel verfähret die lincke Hand nach denen Regeln des vorhergehenden Capitels mit einigen Diſſonantien der rechten Hand alſo: Im andern und 5ten Tacte lieget und reſolviret die 4te mit der rechten Hand in 8ven. Im dritten Tacte obſerviret man, daß die rechte Hand bey der $\binom{4}{2}$ den Baſſ mit machet. Im ii. Tacte reſolviret die lincke Hand die vorhergelegene 7me dem Anſehen nach, über ſich. Im 30ten Tacte wird eine Anticipatio reſolutionis 7mæ angebracht, und im folgenden Tacte bricht die vorhergelegene 4te ſtatt der reſolution per ſaltum ab.

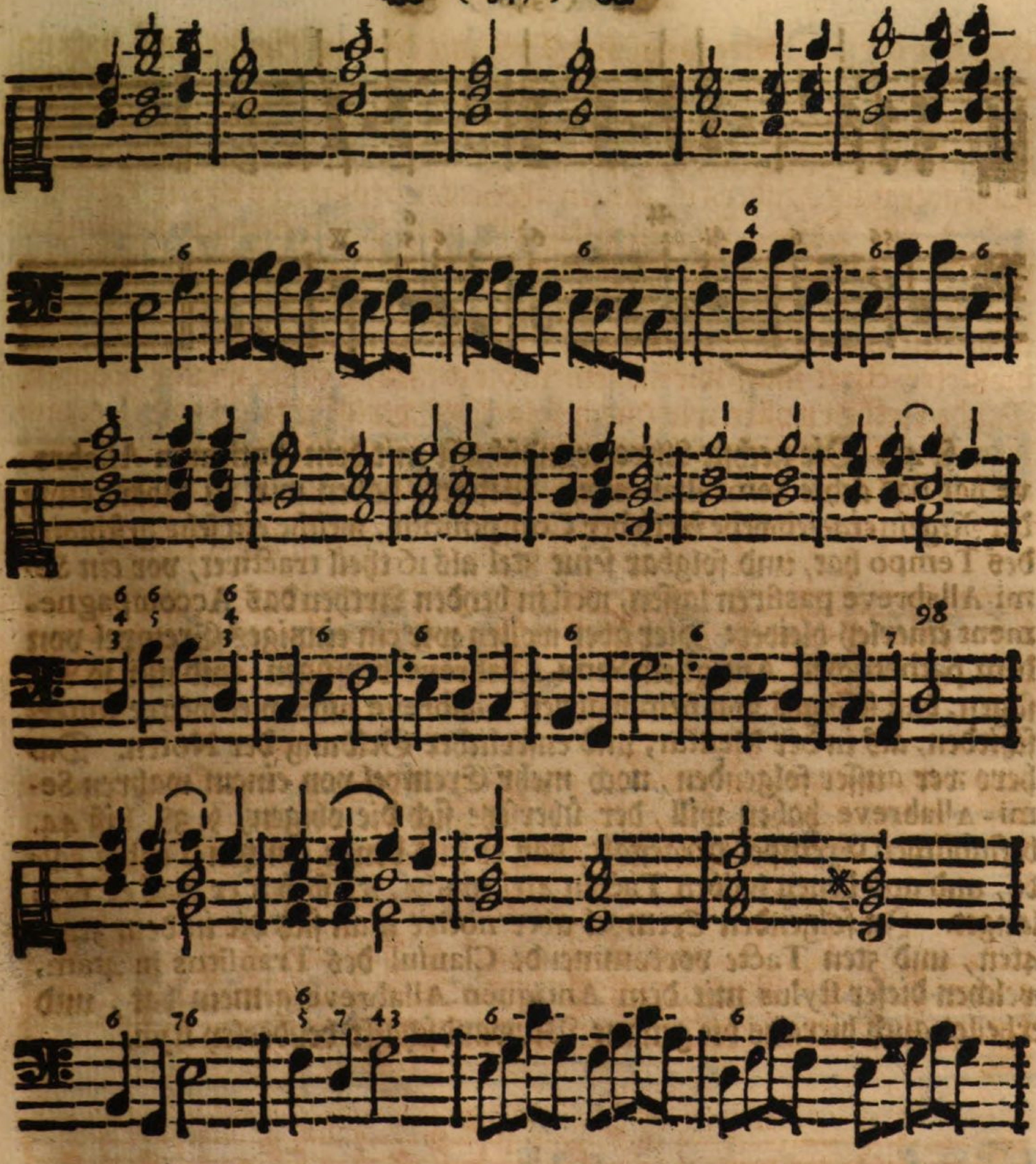
§. 45. Nun finden ſich auch andere Arthen Allabreve. Denn an ſtatt daß das bißherige Allabreve die Harmonie iedweden Tactes nur in 2. Theile getheilet, und folgbar weniger nicht als 2/4tel auff einen Accord gehen kunten: ſo theilen hingegen einige die Harmonie iedweden Tactes in 4. Theile, und geben iedweden 4tel einen eigenen Accord, brauchen auch die Freyheit, mit vielen Variationibus und bizarren Sprüngen gedachter 4tel zu verfahren, wieder die Natur des Antiquen-Allabreve, ob ſie gleich dieſes dabey in gewöhnlichen Rückungen und Syncopationibus der Con und Diſſonantien zu imitiren ſuchen. Andere gehen noch weiter, und auſſer dem daß ihr Allabreve gar keine Profeſſion von Rückungen, Bindungen und ſyncopationibus machet, ſo procediren ſie über dieſes mit vielen fantaſirenden paſſagien und Sprüngen der 8tel (f) eben

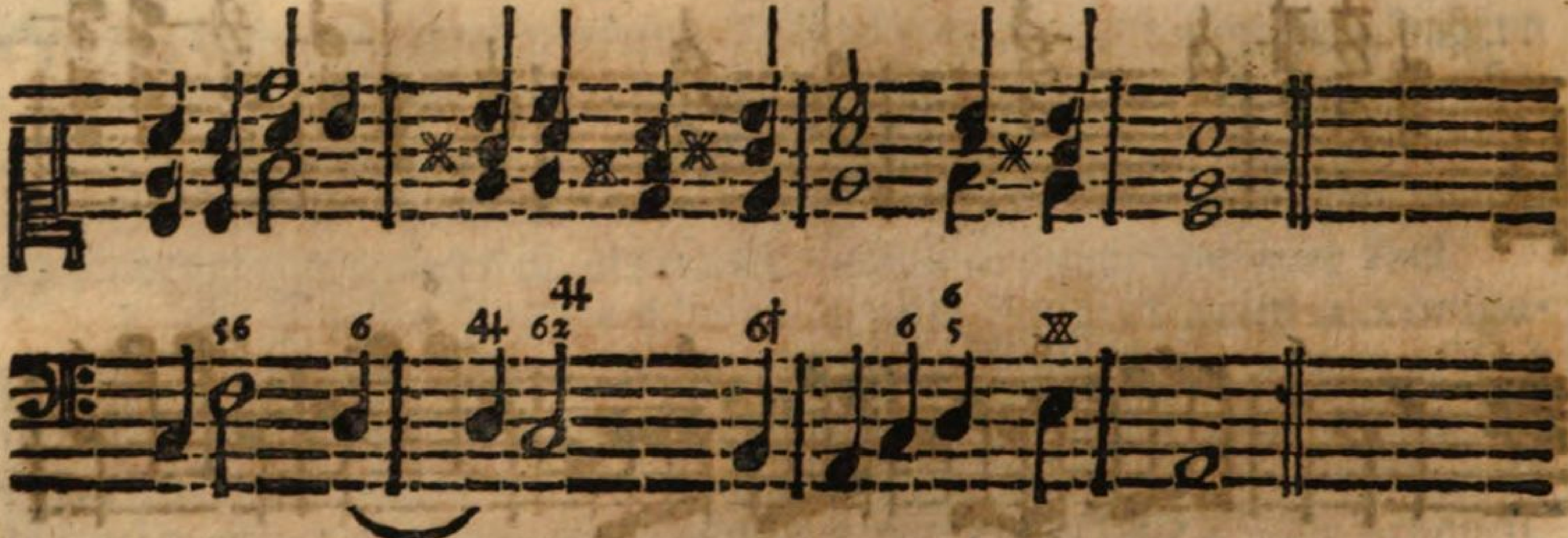
(f) Hieher gehören einige ausländiſche Concerte, ingleichen ſo viele Cantaten und Oper-Arien, welche auch brave Compoſitores auff ſolche Arth zu ſetzen pflegen. Allein ſie thun es nicht, mit der Intention, ein regulirtes Allabreve zu ſetzen, ſondern nur zu kürtzerer Abtheilung, und beſſerer Direction des Tactes, eben wie man ſich des $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ &c. ſtatt des ordinairen langſamen Tactes bedienet. Man entdecket auch gar bald aus der Entrepriſe des Compoſiteurs, ob er zu ſeiner Invention nur hat wollen den Allabreve-Tact erborgen, oder ob er iſt willens, und zu ohnmächtig geweſen, ein ächtes Allabreve zu ſetzen.

eben wie der ordinaire langſame Tact mit denen 16theilen thut, dahero man dieſes Allabreve mit Recht ein Allabreve ſpurium zu nennen pfleget, weil es von dem wahren Allabreve nichts als die euſerliche Kleidung, ich meine die Noten, und den erborgten Allabreve Tact aufweiſet, an ſich ſelbſt aber nichts anders iſt, als ein überſetzter ordinairer egaler Tact.

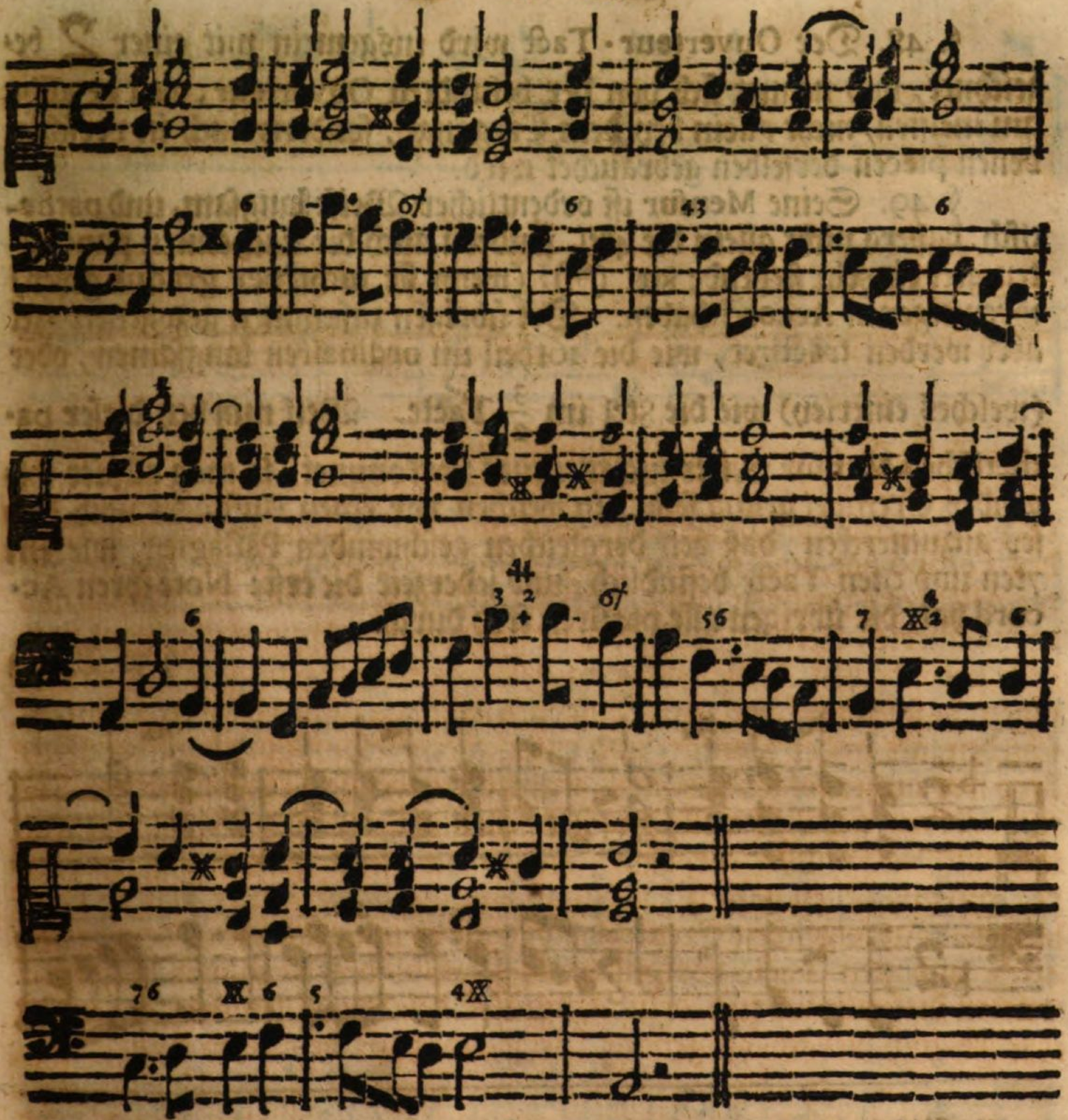
§. 46. Dieſe 2. Arthen Allabreve nun, haben einerley Accompagnement mit dem bißherigen Semiallabreve, nehmlich man tractiret ihre 4tel, wie die 8tel im ordinairen langſamen Tacte, i. e. man giebet jedweden 4tel (wo es nicht per tranſitum gehet) ſeinen eigenen Accord, und die 8tel tractiret man, wie insgemein die 16theil, ſo iſt die Sache gehoben. Beyde Arthen wollen wir durch folgendes vermiſchte Exempel erläutern, dergleichen Inventiones vor eine nicht unangenehme Bizarrerie im erborgten Allabreve Tacte paſſiren können:







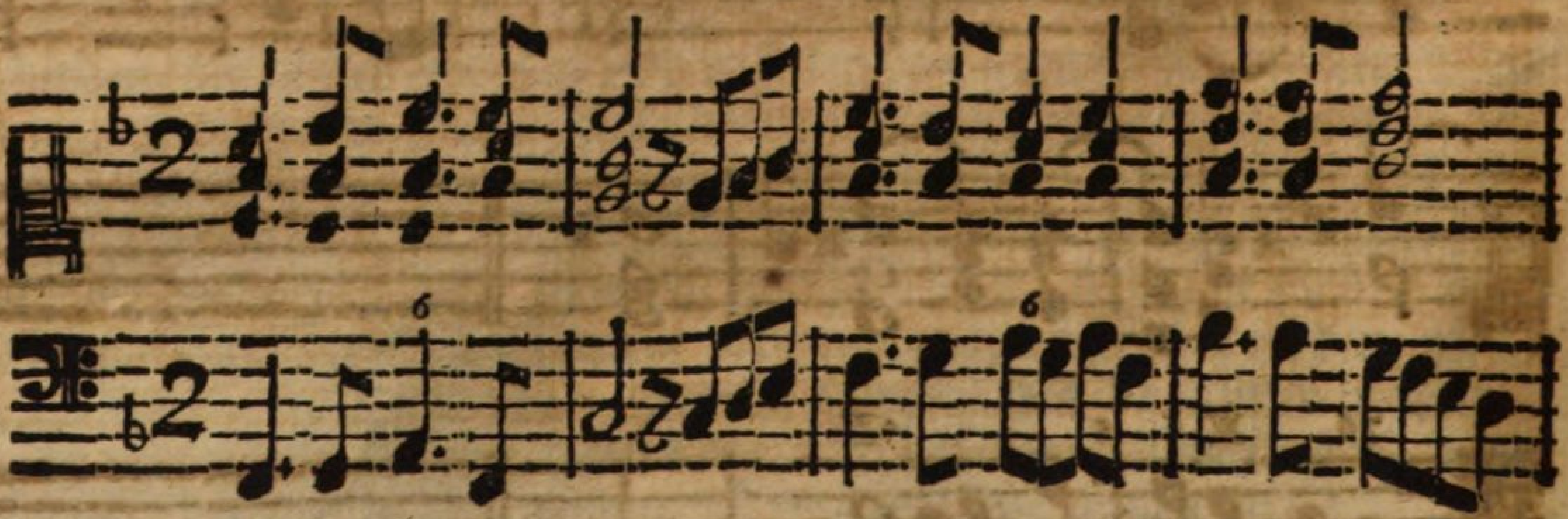
§. 47. Die nechſte Anverwandſchafft mit dem Antiquen Allabreve hat das ächte Semi allabreve. Bißhero haben wir zu Abkürtzung der Regeln eine jedwede Arth der Compoſition, welche ein ſehr geſchwindes Tempo hat, und folgbar ſeine 8tel als 16 theil tractiret, vor ein Semi-Allabreve paſſiren laſſen, weil in beyden Arthen das Accompagnement einerley bleibet: Hier aber wollen wir ein eintziges Exempel von dem pathetiſchen Antiquen Semi-Allabreve beyfügen, und nur ſo viel ſagen, daß ſelbiges von dem wahren Allabreve nicht viel weiter unterſchieden, als in der Menſur, und euſerlicher Geldung der Noten. Dahero wer auſſer folgenden, noch mehr Exempel von einem wahren Semi-Allabreve haben will, der überſetze ſich die obigen, §. 38. biß 44. befindlichen Exempel dergeſtalt, daß er aus denen gantzen Tacten halbe, und aus denen halben Tacten 4tel mache, ꝛc. ſo hat er was er verlanget. In folgenden Exempel aber notire man ſich die in dem 3ten, 4ten, und 5ten Tacte vorkommende Clauſul des Tranſitus in 4tam, welchen dieſer ſtylus mit dem Antiquen Allabreve gemein hat, und erhellet auch hieraus die genaue Verwandſchafft beyderley ſtyli.



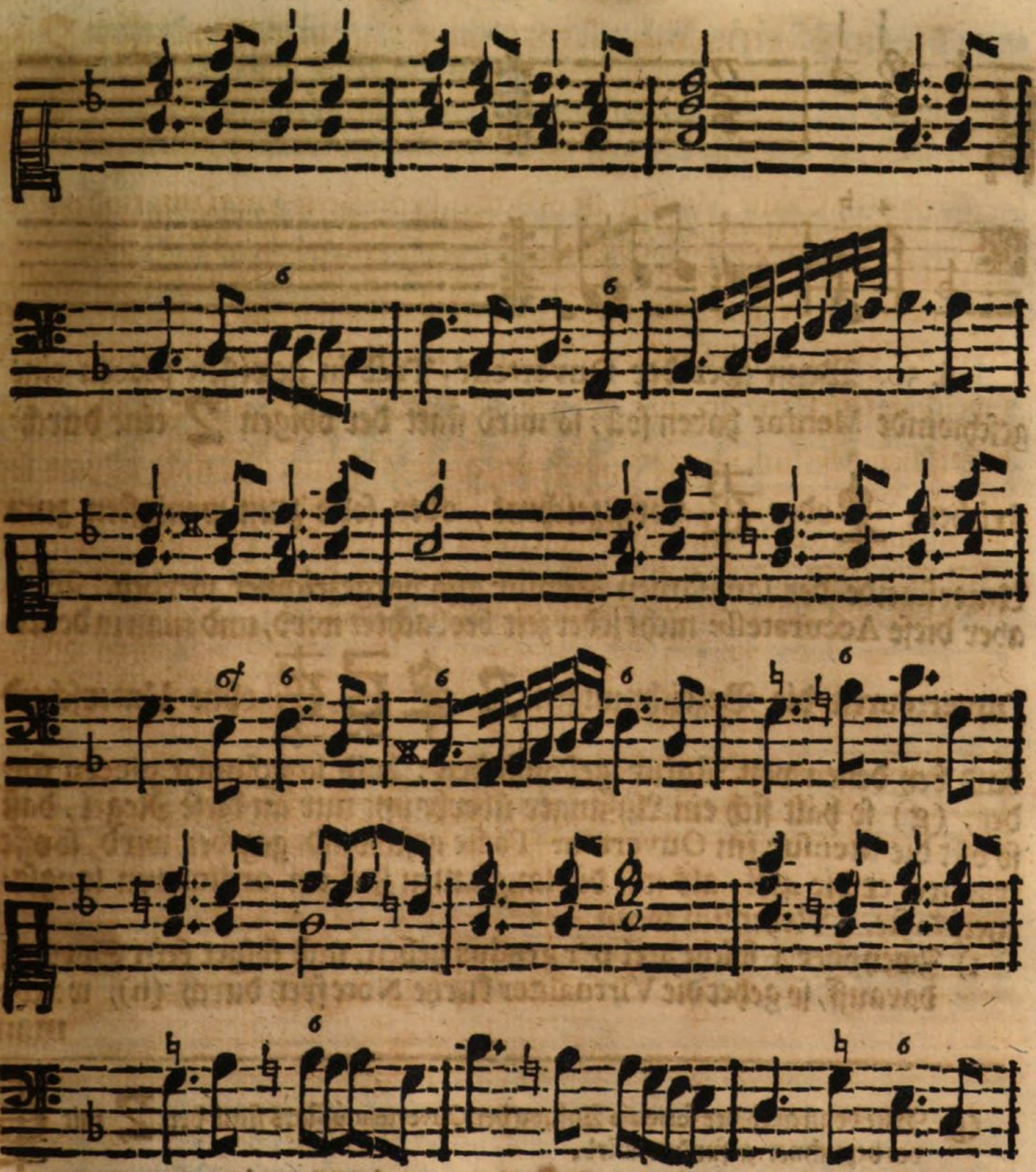
§. 48. Der Ouverteur-Tact wird insgemein mit einer **2** bezeichnet, und nennet ſich von der bekandten Ouverteur, weil er allda am meiſten, nicht allein bey dem Eingange, ſondern auch in verſchiedenen piecen derſelben gebrauchet wird.

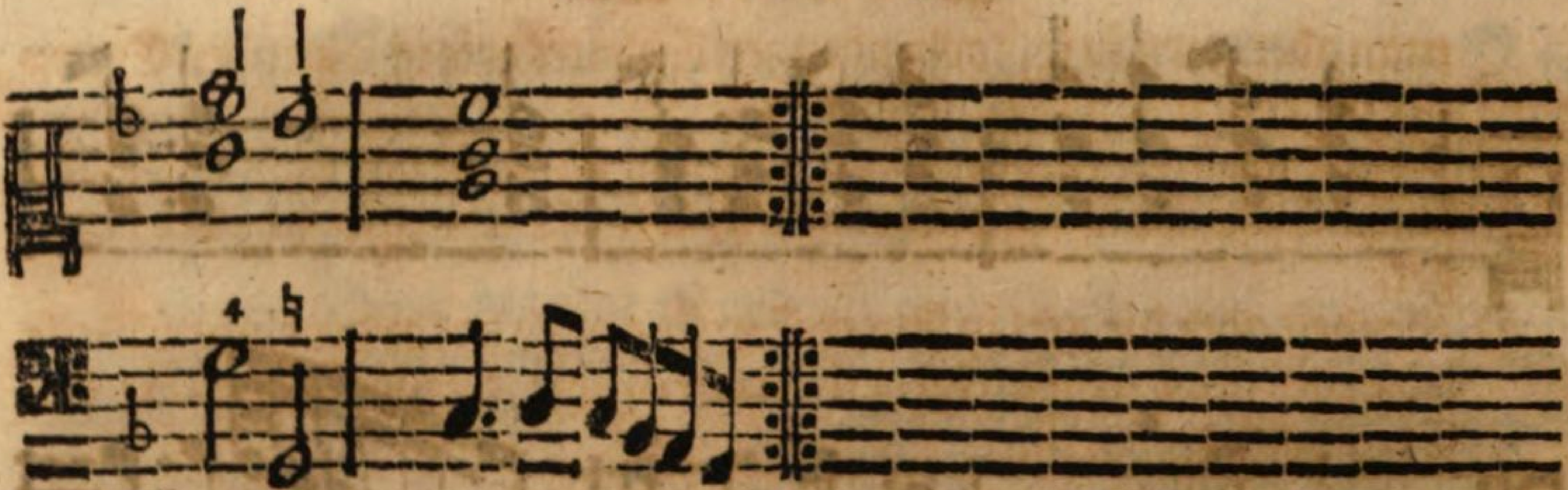
§. 49. Seine Menſur iſt ordentlicher Weiſe langſam, und pathetiſch, dahero nicht allein die 4tel, ſondern auch die nach einem punctirten 4tel eintzeln ſtehende 8tel (*), (wenn ſie nicht per gradus gehen) ihren eigenen Accord haben. Die übrigen zuſammen gezogenen 8tel aber werden tractiret, wie die 16theil im ordinairen langſamen, oder (welches einerley) wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Weil nun bey dieſer pathetiſchen Menſur weiter nichts neues vorkömmet, ſo mag allhier folgendes Exempel genug ſeyn, in welchen vor einen Anfänger noch dieſes anzumercken, daß bey dergleichen geſchwinden Paſſagien, wie im 7ten und 9ten Tacte befindlich, nur jederzeit die erſte Note ihren Accord hat, die übrigen alle pasſiren frey durch.

§. 50. Wenn



(*) Beſiehe die raiſons in dergleichen Fällen §. 21. No. 4. h. c. Jngleichen in der remarque (y).





§. 50. Wenn aber der Ouverteur-Tact in gewiſſen piecen eine geſchwinde Menſur haben ſoll, ſo wird ſtatt der obigen 2 eine durchſtrichene $\not{2}$ oder $\not{C}$ vorgezeichnet, oder ſolte zum wenigſten zum Unterſcheide der langſamen Menſur alſo vorgezeichnet werden. Weil aber dieſe Accurateſſe nicht jederzeit beobachtet wird, und man in denen Ouverteuren die Bezeichnungen 2 $\not{2}$ C $\not{C}$ ohne Unterſcheid bald bey denen von Natur geſchwinden, bald langſamen piecen findet, (g) ſo hält ſich ein Anfänger überhaupt nur an dieſe Regel, daß ſo offt die Menſur im Ouverteur-Tacte geſchwinde gegeben wird, ſo offt tractiret er die 4tel, als wie die langſamen 8tel im ordinairen langſamen Tacte. Nehmlich wenn

1) Zwey oder 4. ſolche 4tel per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, ſo gehet die Virtualiter kurtze Note frey durch (h), welche man

---

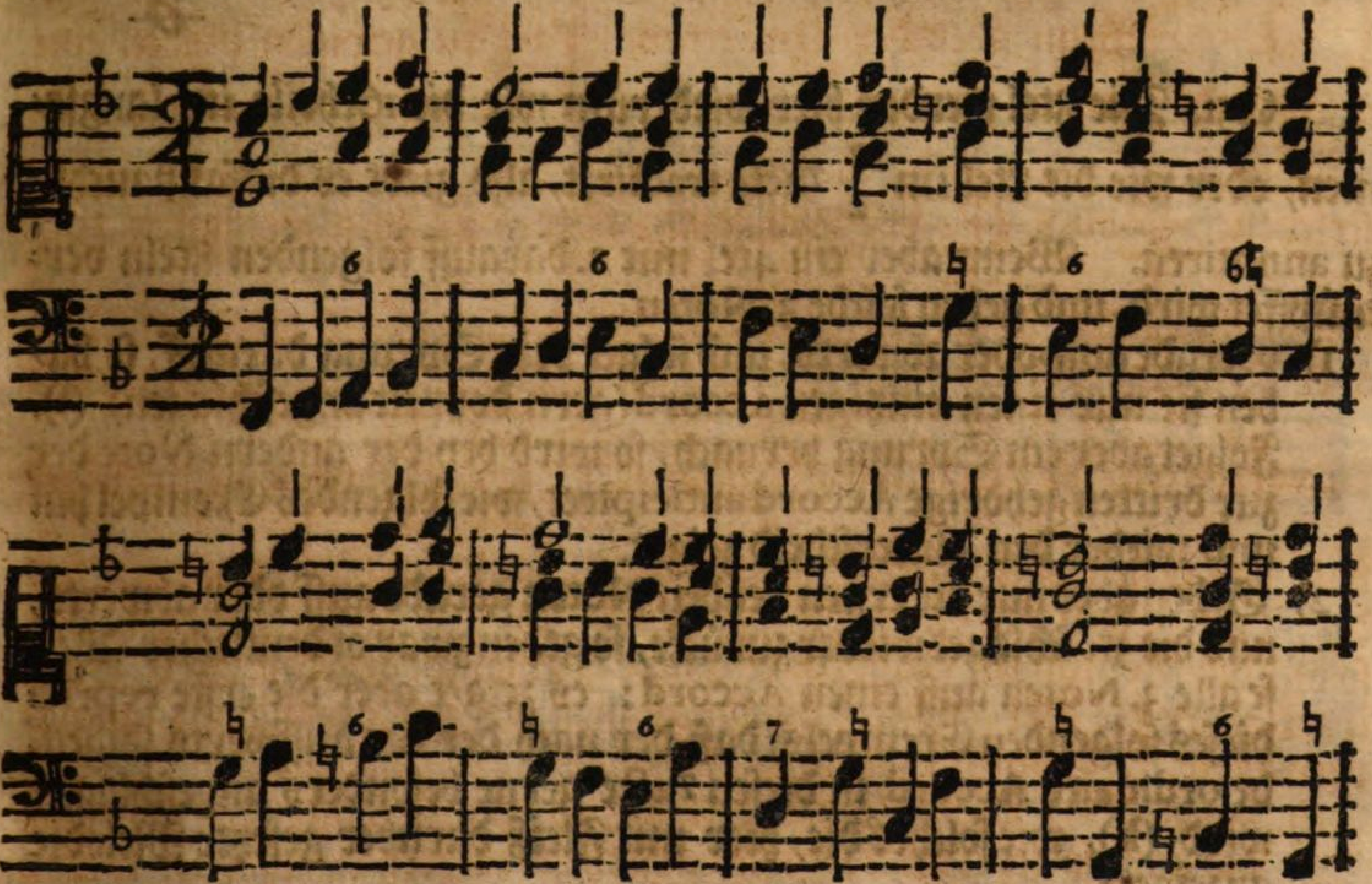
(g) Wie denn auch der ſerieuſe Anfang der Ouverteur öffters ſtatt der 2 mit $\not{C}$ vorbezeichnet gefunden wird.

(h) Nehmlich wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet ſtehet,

man aber gern in fortgehenden 3en begleitet, wie in folgenden Exempel die erſten 3. Tacte ausweiſen.

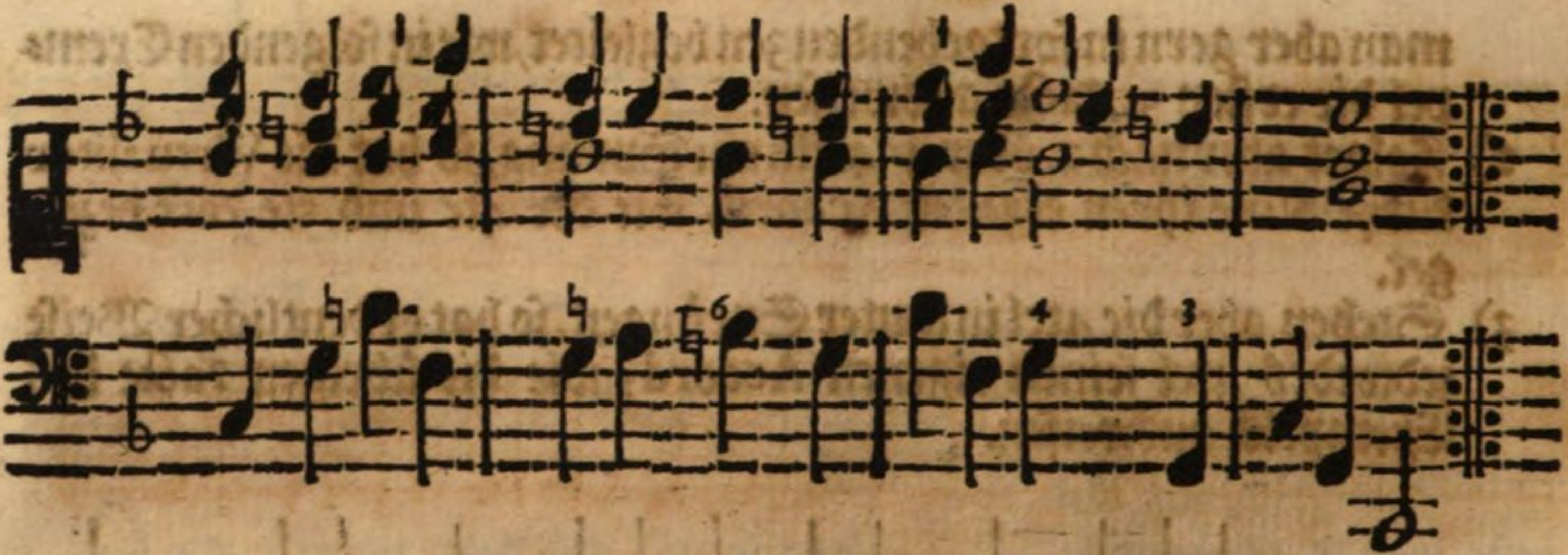
2) Folget aber nach 2. oder 4. 4teln ein Sprung, ſo hat die Virtualiter kurtze Note ihren eigenen Accord, wie der 4te und 5te Tact bezeiget.

3) Stehen aber die 4tel in lauter Sprüngen, ſo hat ordentlicher Weiſe jedwedes 4tel ſeinen eigenen Accord, wie die übrigen Tacte des Exempels ausweiſen.



---

gleichwie in dieſen muntern ſtylo offt geſchiehet, und die virtualiter kurtzen 4tel in allen Fällen, ihrer Geſchwindigkeit ungeachtet, immer gern eine neue Harmonie haben. Dahero auch die in dieſen ſtylo. in tranſitu von ohngefehr entſtehenden 7men und 6ten (wie oben §. 10. h. c. bey denen 8teln gezeiget worden) viel fleißiger als ſonſt über dergleichen virtualiter kurtzen Noten bezeichnet werden, damit der Accompagniſt ſelbige nicht unter dem vorhergehenden Accorde ohne neuen Anſchlag leer durch paſſiren laſſe.



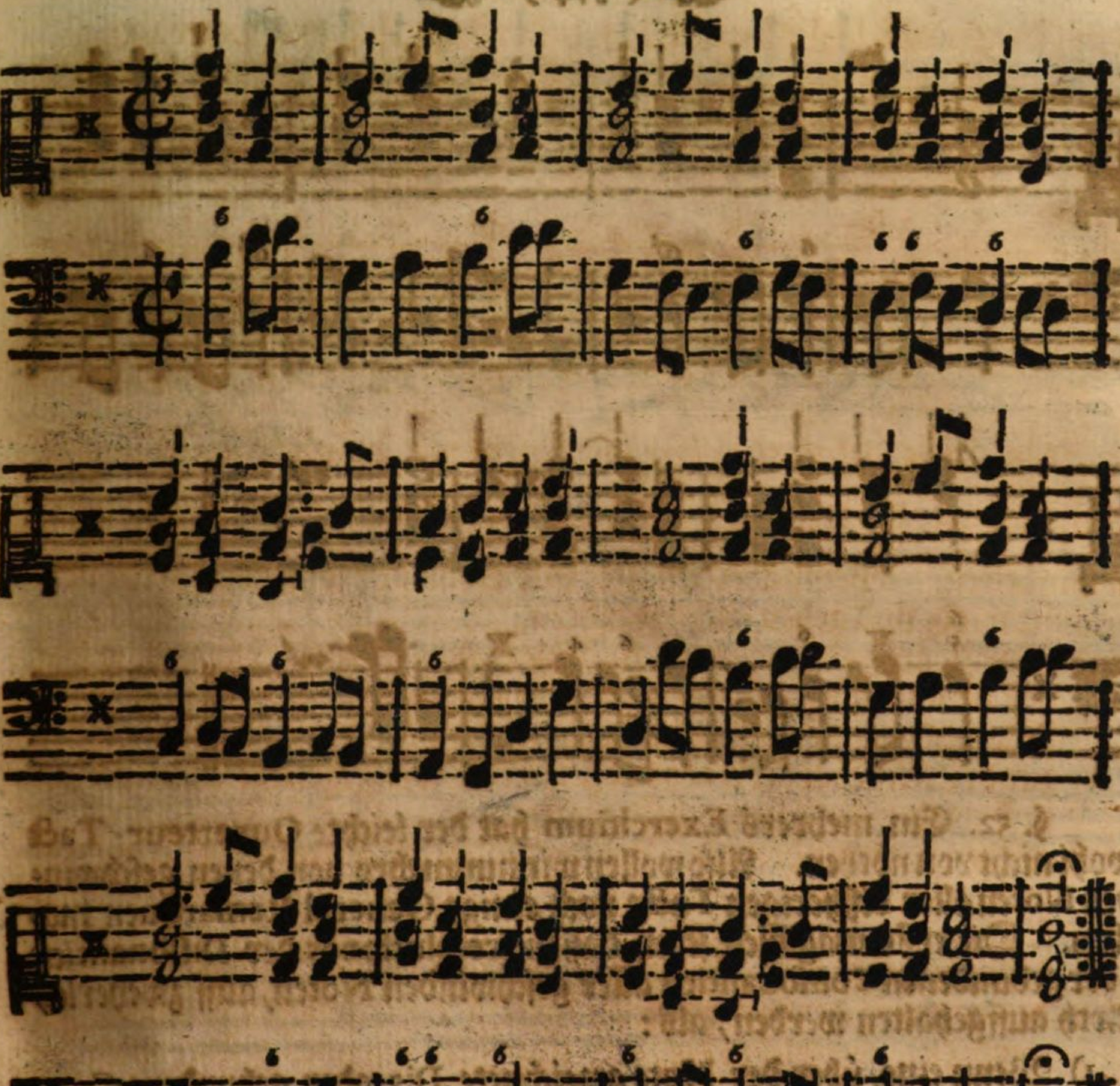
§. 51. Die 8tel werden hier wiederum wie die 16theile im langſamen, oder wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte tractiret, alſo giebt es disfalls nichts zu annotiren. Wenn aber ein 4tel mit 2. darauff folgenden 8teln verknüpffet wird, und gehen ſolche 3. Noten

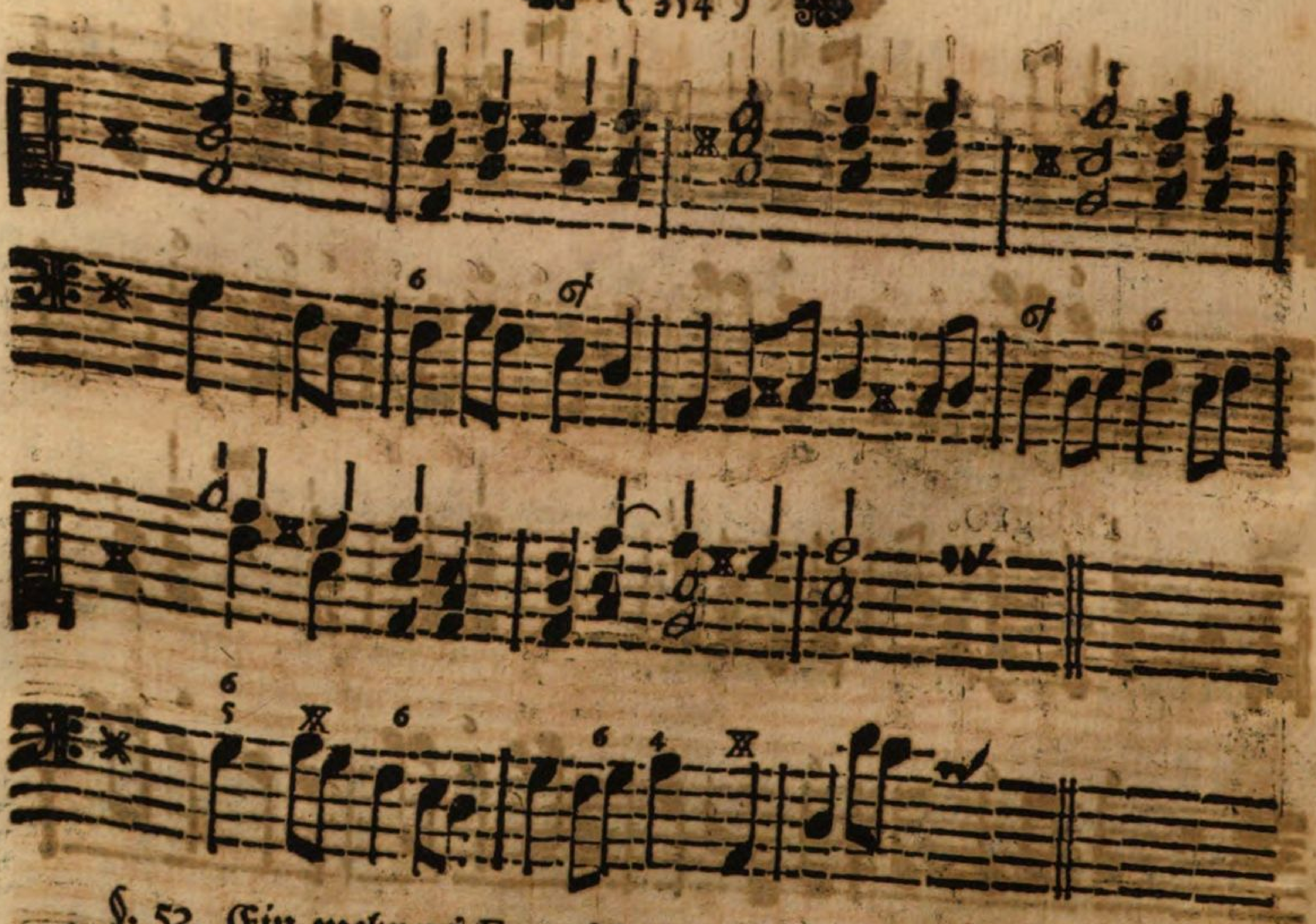
1) Gerade auff-oder abwerts, und folget kein Sprung darauff, ſo haben ſie nur einen eintzigen Accord (gern doppelt angeſchlagen) (i). Folget aber ein Sprung hernach, ſo wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel hin und wieder den Unterſcheid zeiget.

2) Gehen aber nur die erſten beyden Noten gerade auff oder abwerts, und die 3te ſchläget wieder zurücke, ſo gehen zwar ordentlicher Weiſe alle 3. Noten auff einen Accord: es zeiget aber die erſte repriſe dieſes folgenden Exempels, daß der nach der 6te auffwerts folgende ordinaire Accord in dieſen Tacte gerne beſonders angeſchlagen wird (k), wie ſolches die, hier mit Fleiß darüber geſetzte Melodie anzeiget:

(i) Wie denn überhaupt in dieſen auffgeweckten ſtylo die rechte Hand nicht gern offt zu halben, viel weniger zu gantzen Tacten ruhet, zumahl da die Ouverteuren all'ordinaire auff denen Clavicins, und nicht auff nachklingenden Pfeiffwercke accompagniret werden.

(k) Weil bey dieſer Gelegenheit hier wiederum, wie oben gedacht, die virtualiter kurtzen 4tel ihre eigene Harmonie ſuchen.

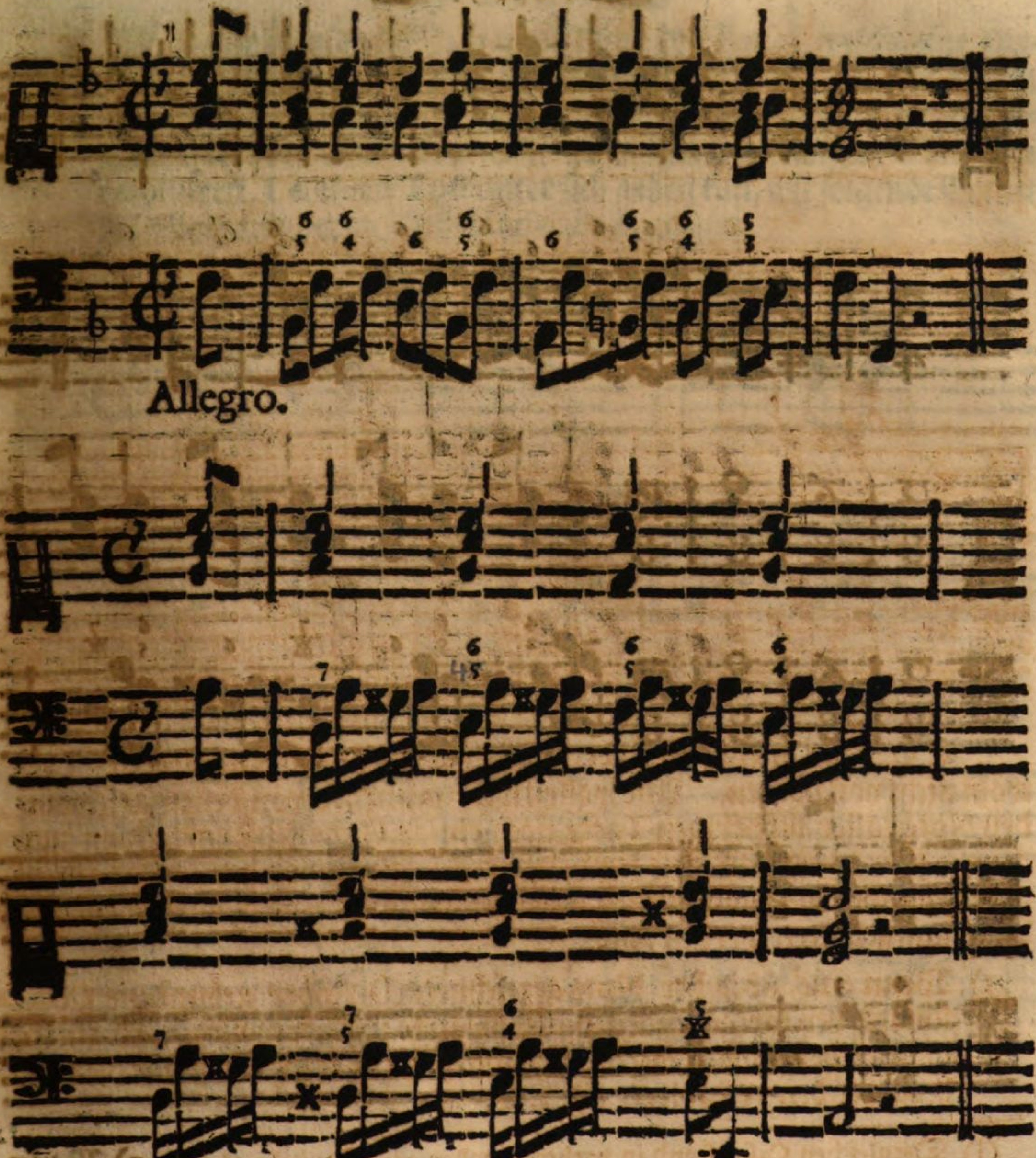


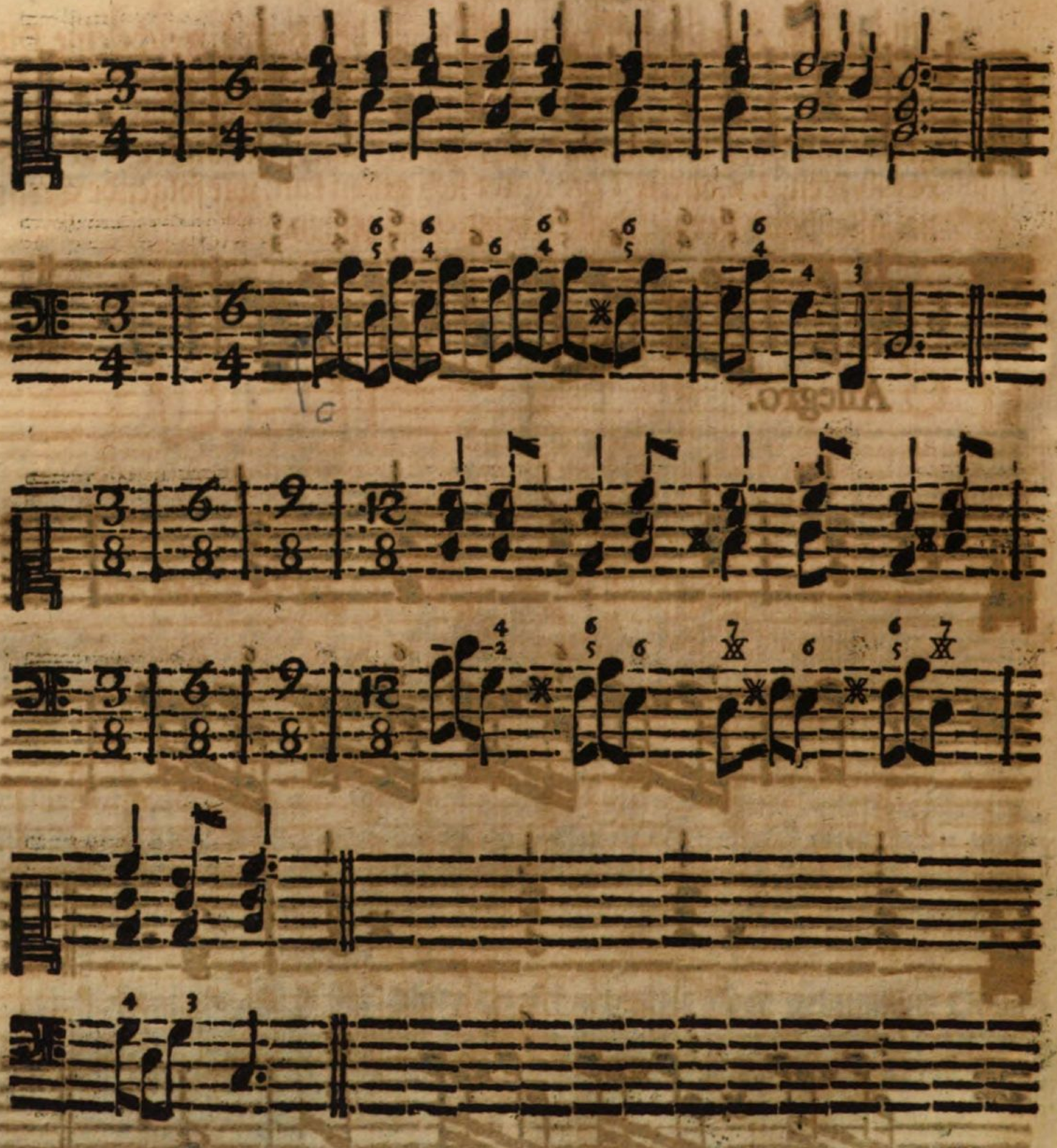


§. 52. Ein mehrers Exercitium hat der leichte Ouverteur-Tact wohl nicht von nöthen. Alſo wollen wir nunmehro von denen geſchwinden Noten aller bißherigen Tacte noch einige General-Remarquen machen. Die erſte mag dieſe ſeyn, daß die reſolutiones der Diſſonantien oder gebundenen Conſonantien aller geſchwinden Noten, auff zweyerley Arth auffgehalten werden, als:

1) Wenn eine, über der Note gezeichnete Dis- oder gebundene Conſonanz bey fortgehenden Baſſe, ſo lange in andere Con- und Diſſonantien verwandelt wird, biß endlich die allerletzte vor alle die vorhergehenden reſolviret. (l) z. E.

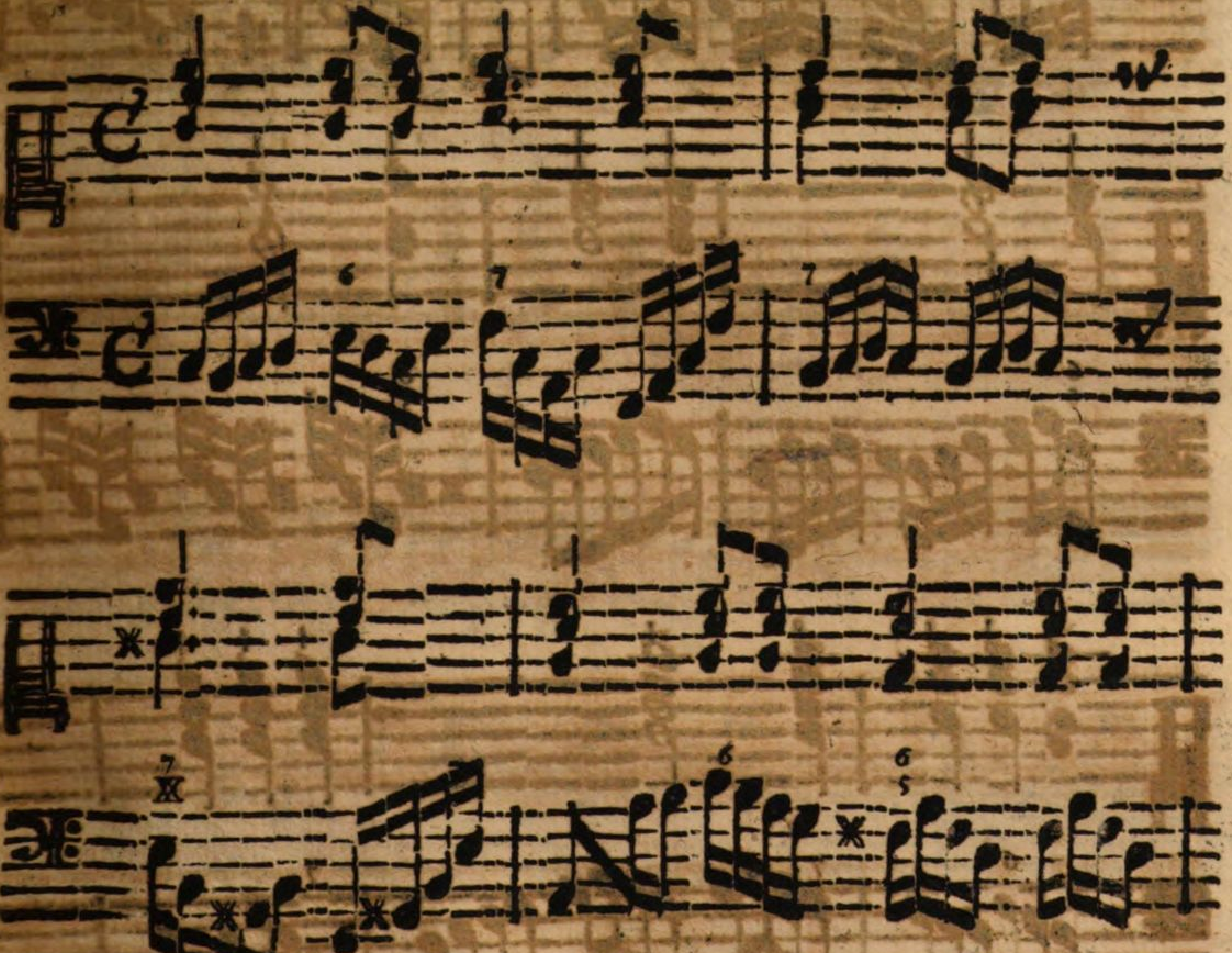
(l) Dergleichen Caſus ſeynd in vorhergehenden 3ten Capitel auch bey denen langſamen Noten gezeiget worden.

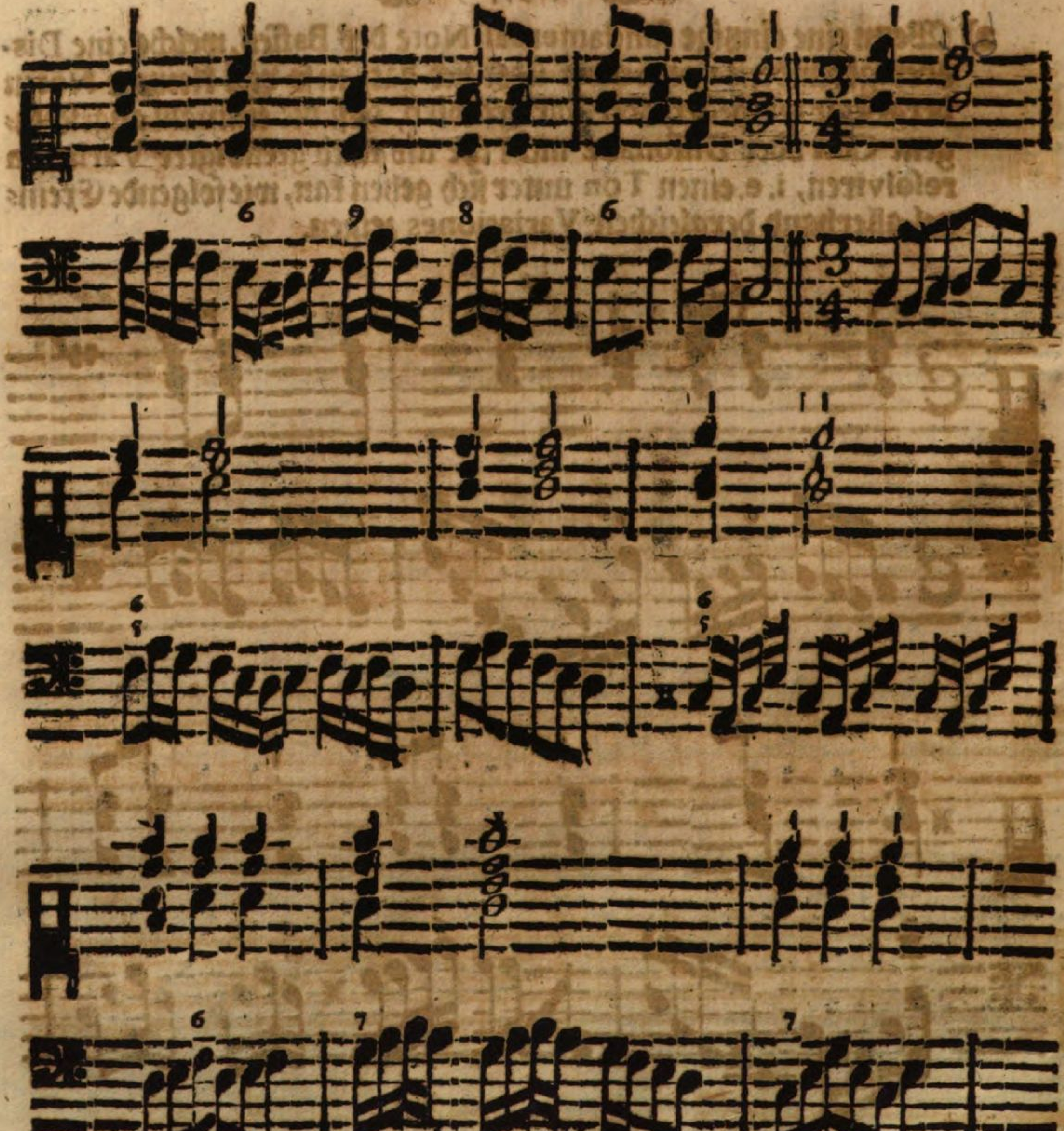

Allegro.

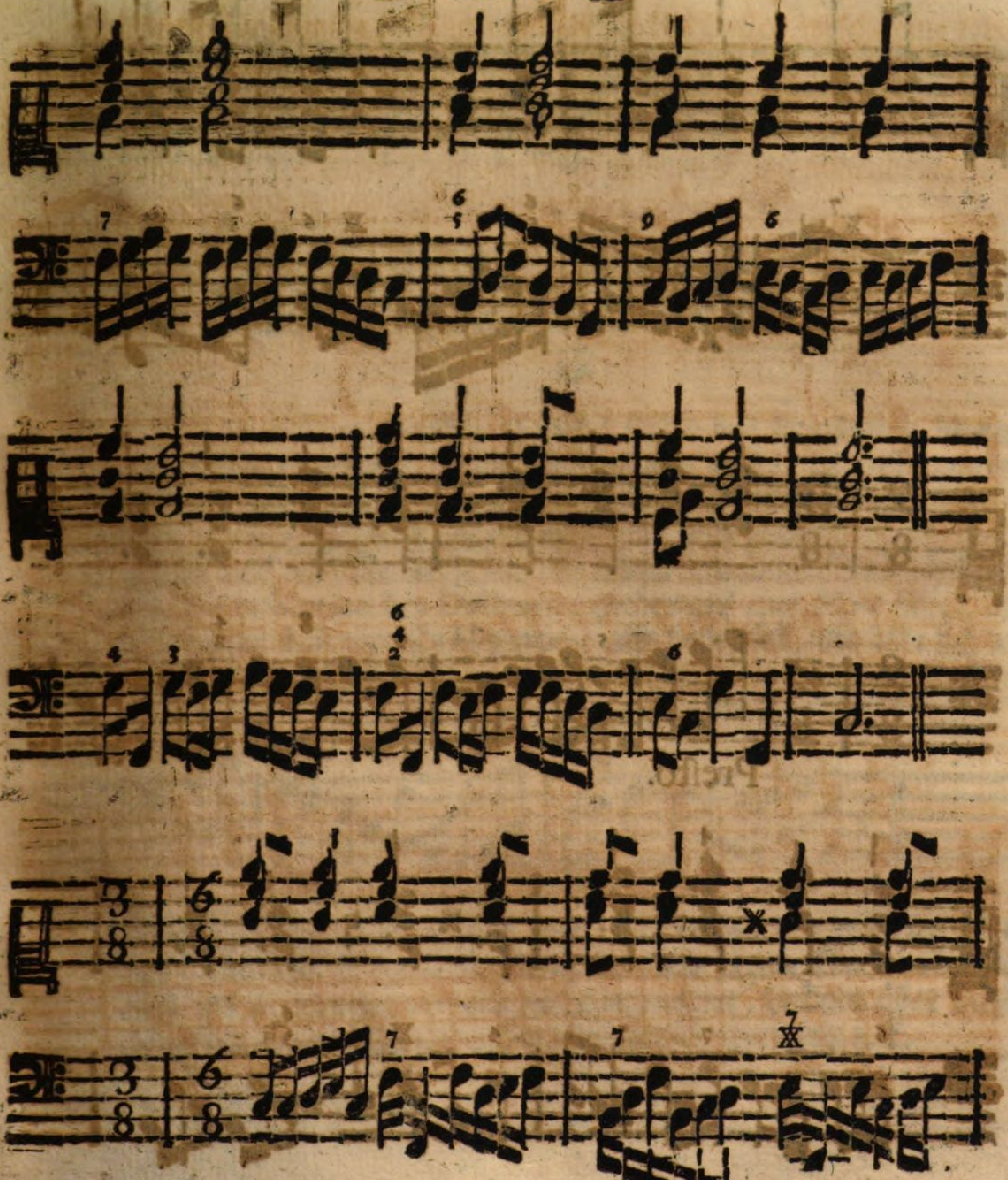


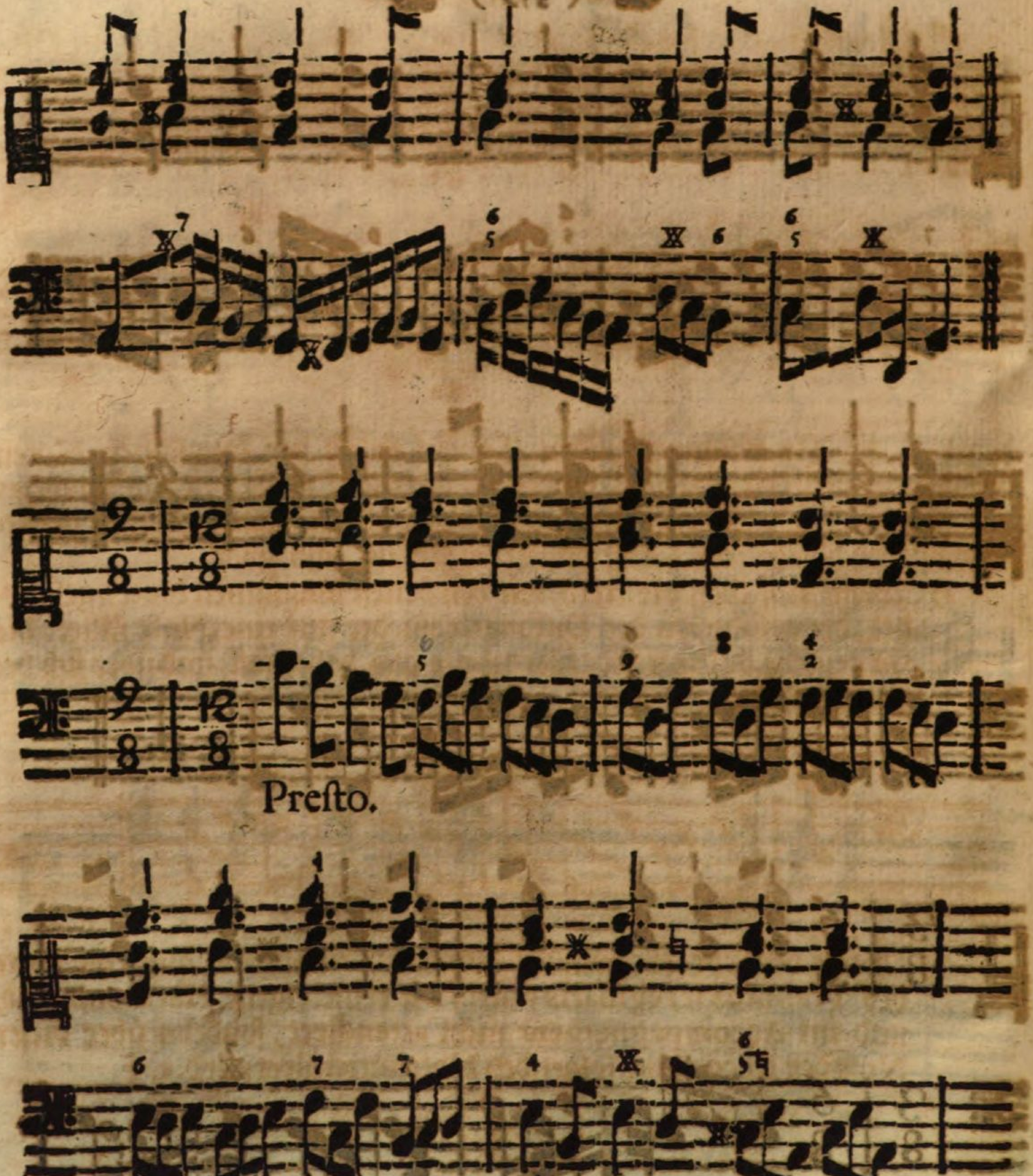
2) Wenn

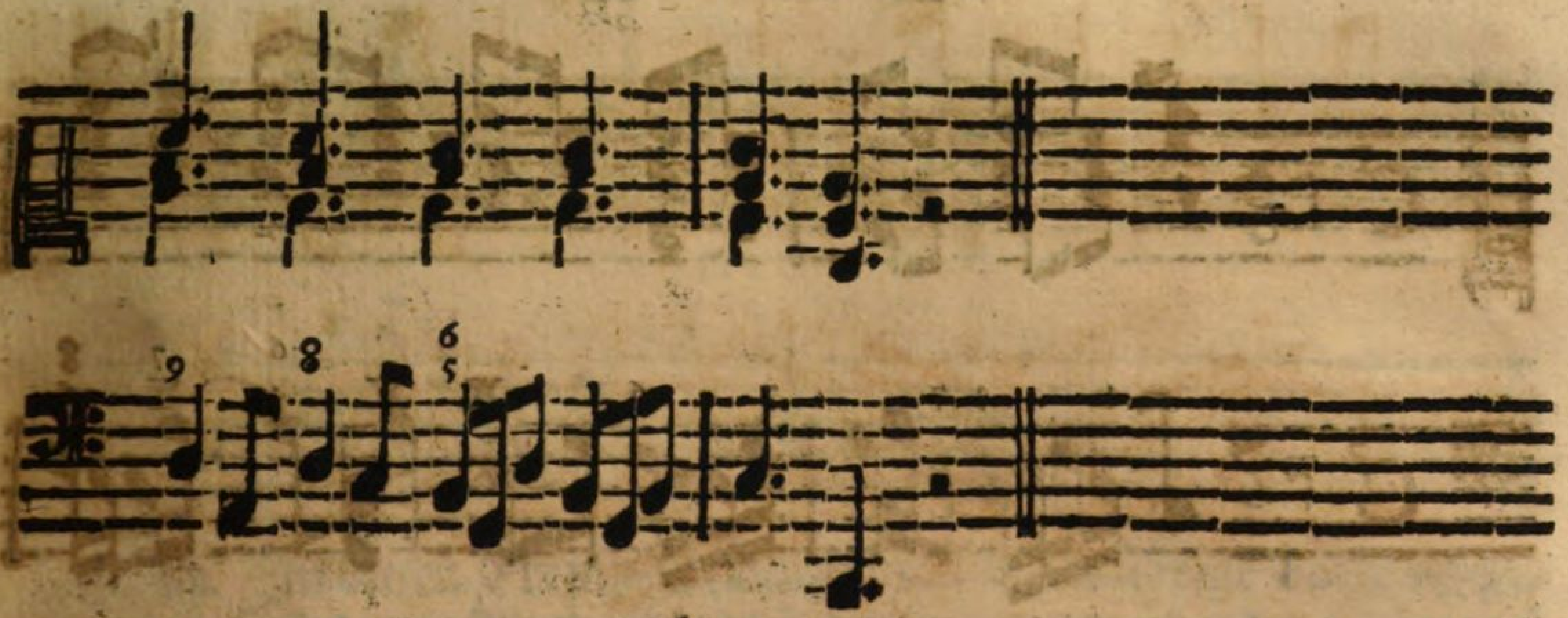
2) Wenn eine eintzige fundamental-Note des Baſſes, welche eine Dis- oder gebundene Conſonanz über ſich hat, in ſo viel kleinere Noten dergeſtalt zertheilet, oder variret wird, daß die einmahl angeſchlagene Con- oder Diſſonanz nicht ehe als nach geendigter Variation reſolviren, i. e. einen Ton unter ſich gehen kan, wie folgende Exempel allerhand dergleichen Variationes zeigen.





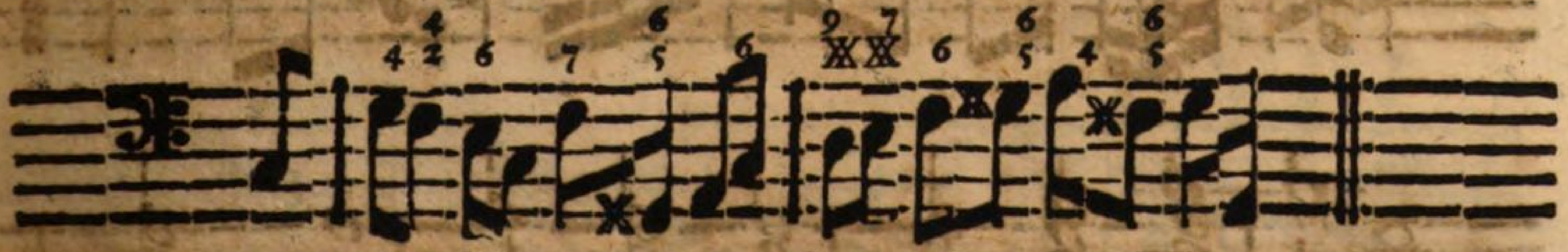



Preſto.

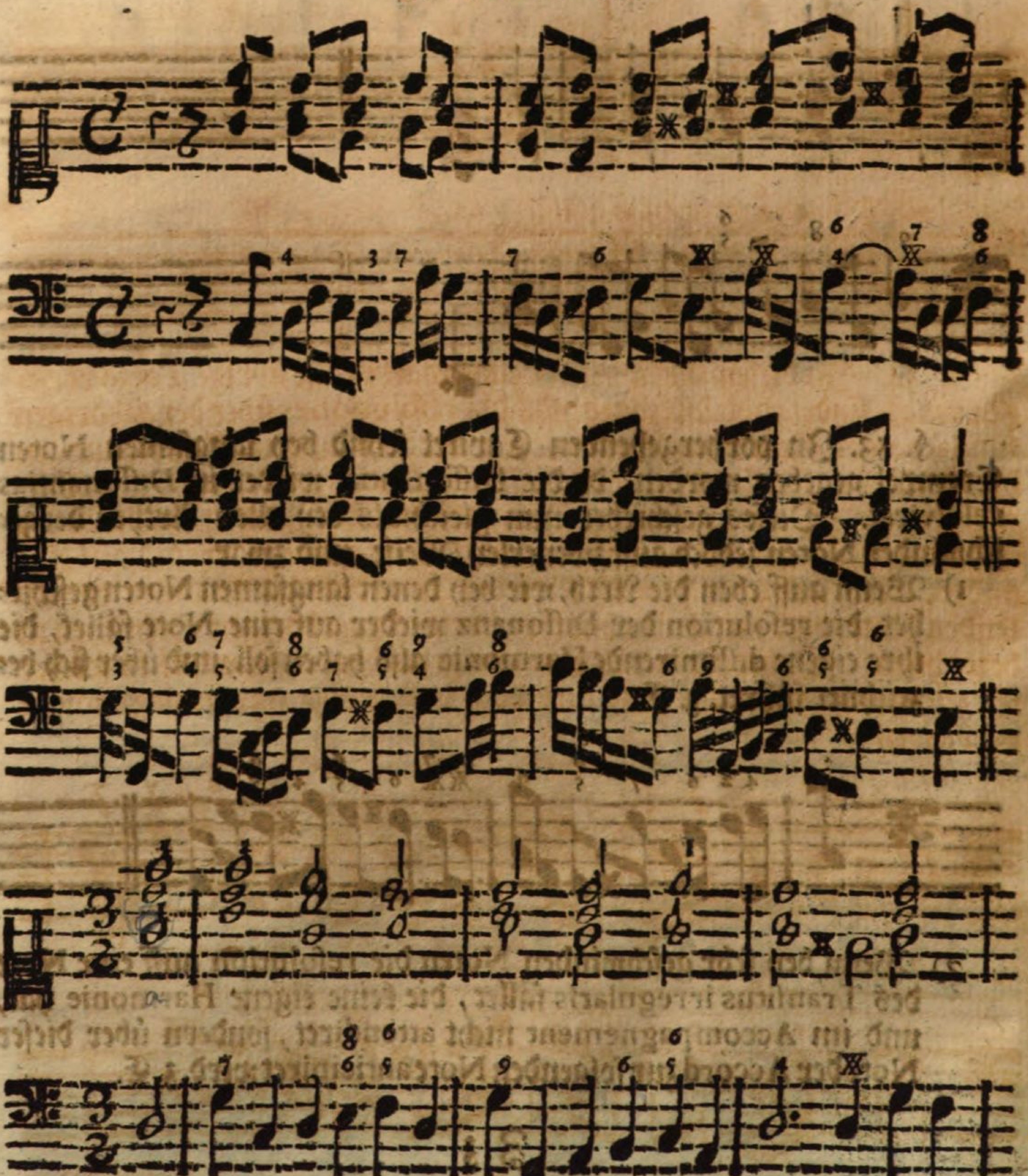


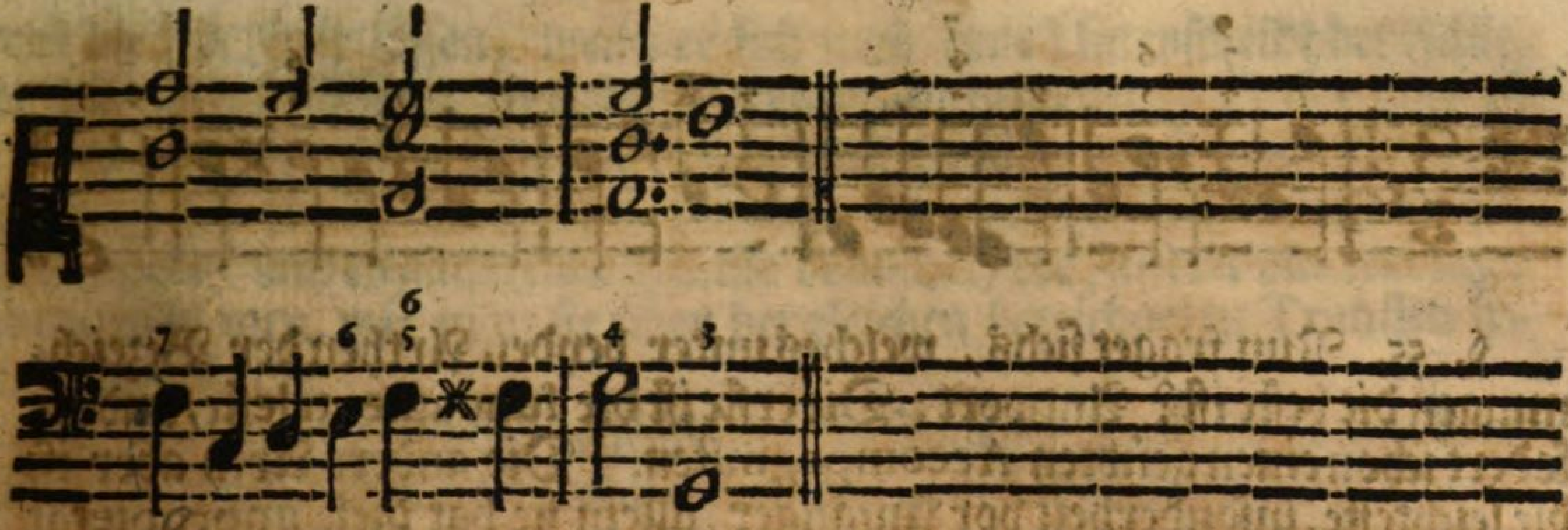
§. 53. In vorhergehenden Capitel ſeynd bey langſamen Noten Exempel gegeben worden, da die Diſſonantiæ wieder in Diſſonantias reſolviret. Dieſes geſchiehet nun gleichfals bey allen Arthen der geſchwinden Noten jedoch auff zweyerley Weiſe, und zwar

1) Wenn auff eben die Arth, wie bey denen langſamen Noten geſchiehet, die reſolution der Diſſonanz wieder auf eine Note fället, die ihre eigene diſſonirende Harmonie alſo haben ſoll, und über ſich bezeichnet führet. z. E.

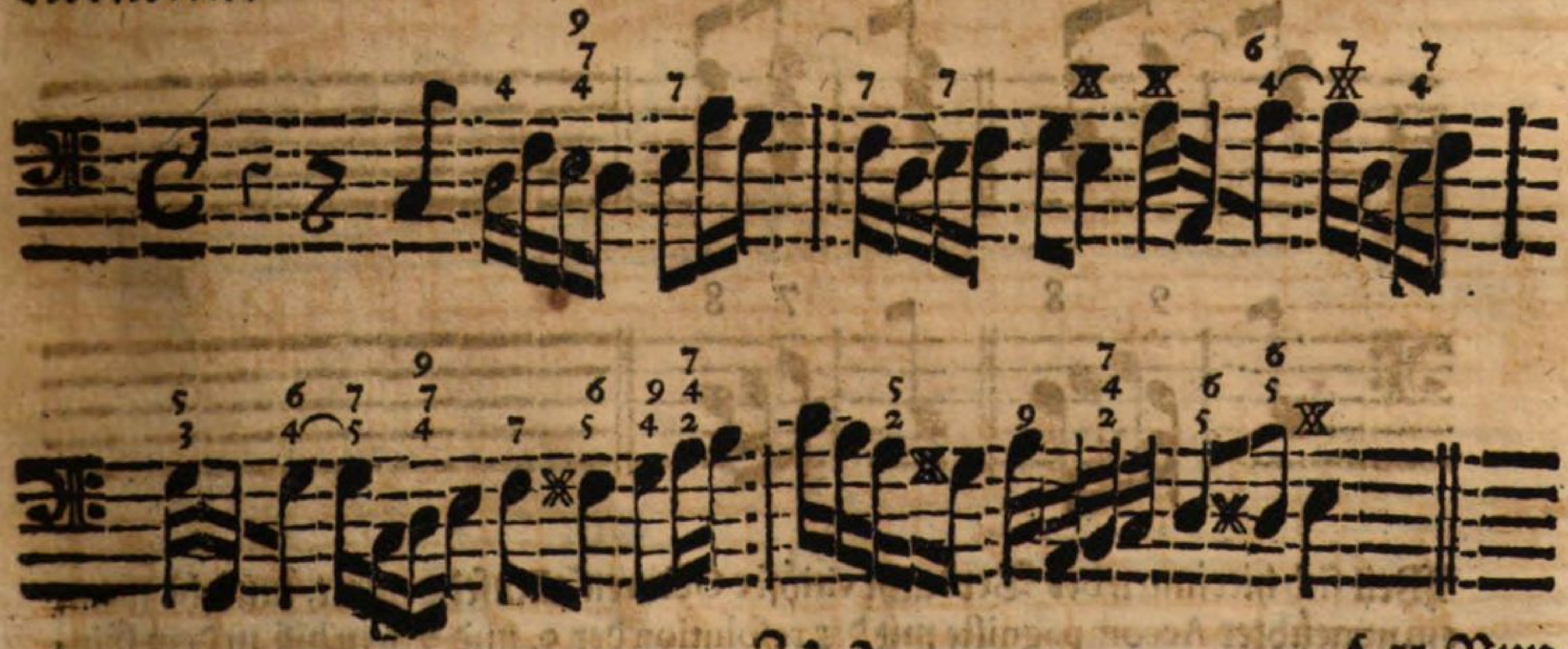


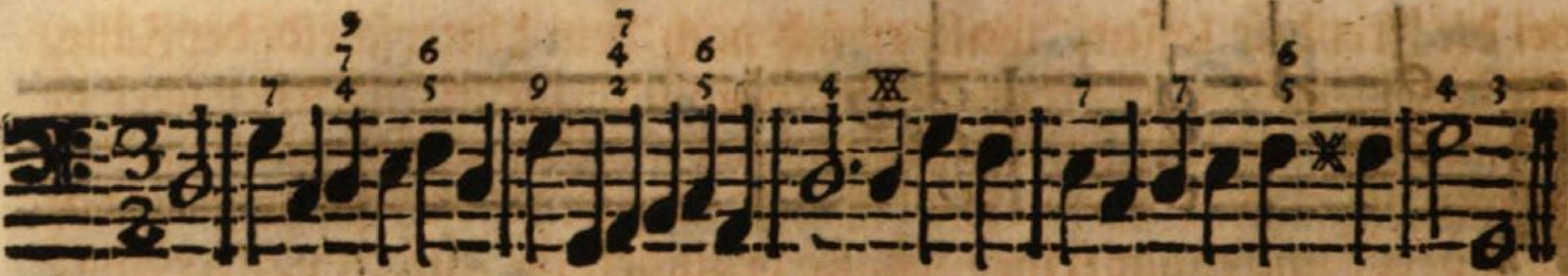
2) Wenn bey ſehr geſchwinden Noten die reſolution auff eine Note des Tranſitus irregularis fället, die keine eigene Harmonie hat, und im Accompagnement nicht attendiret, ſondern über dieſer Note der Accord zur folgenden Note anticipiret wird. z. E.





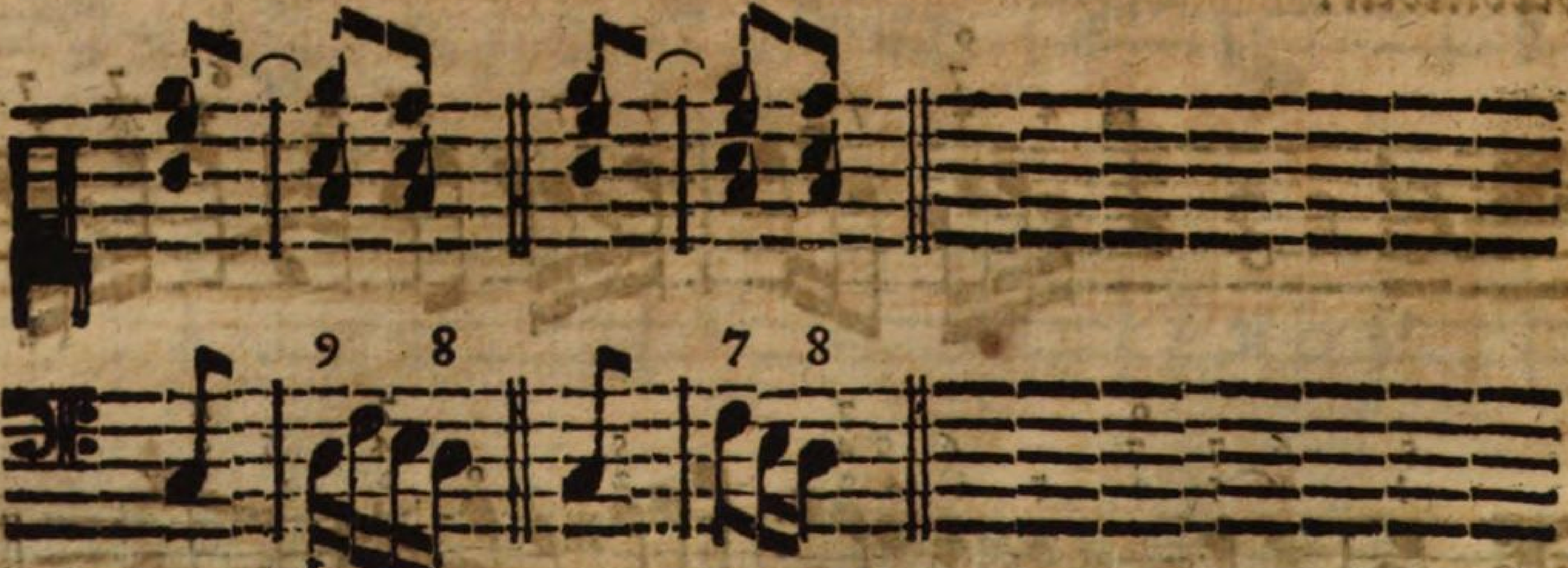
§. 54. In dieſen Exempeln (welche man in alle übrige Tacte verſezen mag) findet man durchgehends die reſolutiones über der gehörigen fundamental-Note bezeichnet, wie wir bißhero auch in Bezeichnungen der Conſonantien, bey dem vorgekom̄enen Tranſitu irregulari gewohnet geweſen. Es pflegen aber einige Compoſitores dergleichen reſolutiones diſſonantiarum (ſo wie überhaupt den Tranſitu irregularem) auf eine andere Arth, und zwar præciſe über der, in gedachten Tranſitu vorfallenden Note, bald mit, bald ohne ihre übrigen zugehörigen Stimmen zu bezeichnen. Dahero würden die vorhergehenden 2. Exempel in ſolcher Bezeichnung alſo ausſehen, und doch das vorige Accompagnement verbleiben:





§. 55. Nun fraget ſichs, welches unter beyden Arthen der Bezeichnungen die beſte iſt? Antwort: Die erſte iſt die fundamentaleſte, und erfodert ſchon einen geübten Accompagniſten. Die andere Arth aber iſt die leichteſte, inſonderheit vor Anfänger, allein ſie hat dieſe impropietät bey ſich, daß die über denen Noten befindlichen Ziffern der 9. 7. 4. $\frac{5}{2}$ &c. öffters denen Augen als religiöſe, zur reſolution geneigte diſſonantien einem fundamentalen Accompagniſten mehr Verdruß und Confuſion, als Leichtigkeit verurſachen. Indeß ſcheinet es, als wenn man dieſe Arth der Bezeichnung in einigen wenigen Caſibus (m) nicht gänzlich verwerffen könne, und alſo muß man einem jedweden Compoſitori

(m) z. E. folgende zwey Sätze (wer ſie anders paſſiren laſſen will) möchte ich nicht gern nach der erſten Arth alſo bezeichnen:

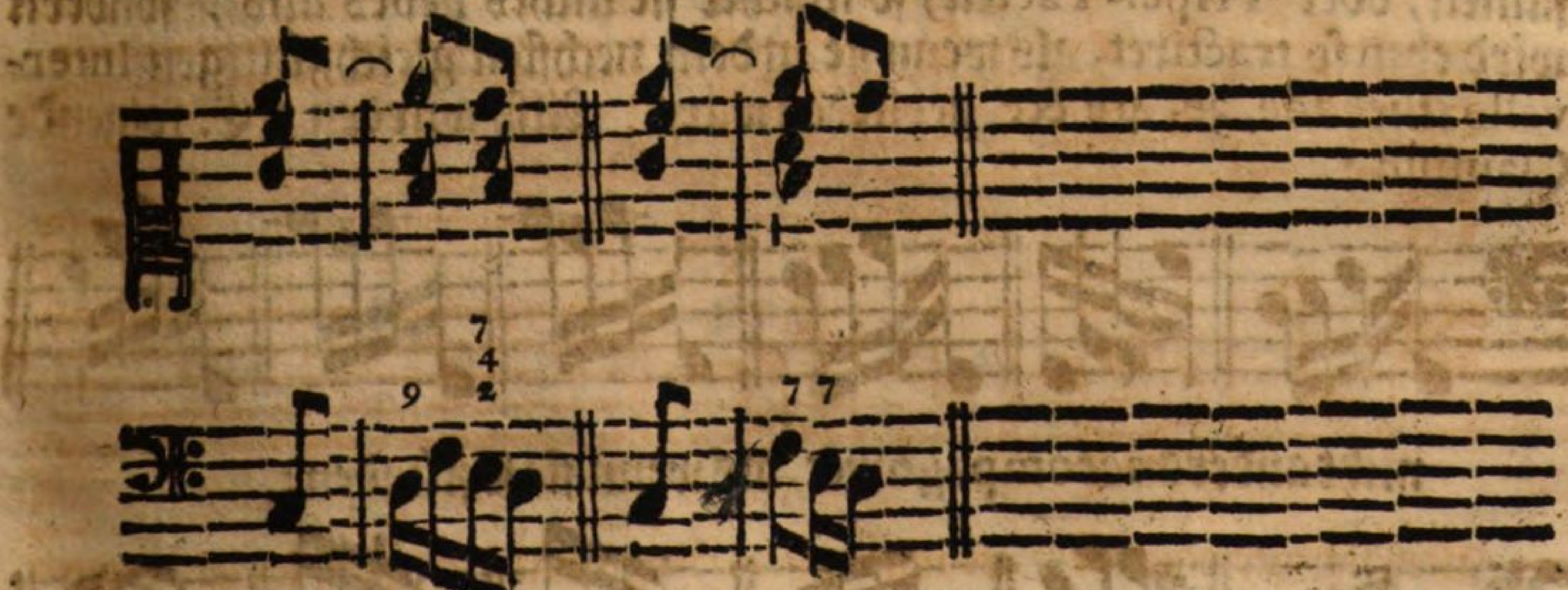


Weil ſich hierinnen der Verdacht vitiöſer Octaven allzuſehr euſert, zumahl wenn ein ungeübter Accompagniſte mit der reſolution der 9. und 7. fein biß zu dem Eintritt der letzten Note wartete. Hingegen werden dieſe verdächtige progreſſiones

tori die Freyheit laſſen, wenn er ſich nach dem Unterſcheide der Fälle, bald dieſer, bald jener Arth der Bezeichnuug bedienet. Beſſer aber iſt es, man führet einen Anfänger gleich zu der erſten fundamentalen Arth an, weil die andere Arth ohne diß nicht die geringſte Schwürigkeit bey ſich führet, und es gar keiner Künſte brauchet, die Ziffern platterdings ſo anzuſchlagen, wie man ſie über dergleichen bezeichneten Tranſitu irregulari findet.

§. 56. Zum Beſchluß dieſes Capitels fragen wir endlich noch, wie es um das vollſtimmige Accompagnement ſo vieler Arthen der geſchwinden Noten ausſiehet, weil wir biß hieher, auſſer dem eintzigen Allabreve, überall nur ein 4. ſtimmiges Accompagnement tractiret? Es iſt aber die Sache von keiner Schwührigkeit, und braucht keiner beſondern Ausführung. Denn die rechte Hand bleibet vor wie nach, (n) bey ihren vollſtimmigen Accompagnement, ſo viel als ſie auf einmahl faſſen kan, wie im vorhergehenden Capitel weitläufftig ausgeführet worden: Die lincke

mehr verſtecket, wenn man die Sätze nach der andern Arth bezeichnet, wie hier folget. Ubrigens bleibet es dabey; was oben ſchon gedacht worden, daß der allzuhäuffig gebrauchte Tranſitus irregularis, zumahl in der Fundamental-Stimme der gantzen Harmonie, nicht allerdings zu approbiren ſey.



(n) So lange ſie nicht beſondere Zierlichkeiten gebrauchen will, wovon im letzten Capitel dieſer erſten Abtheilung.

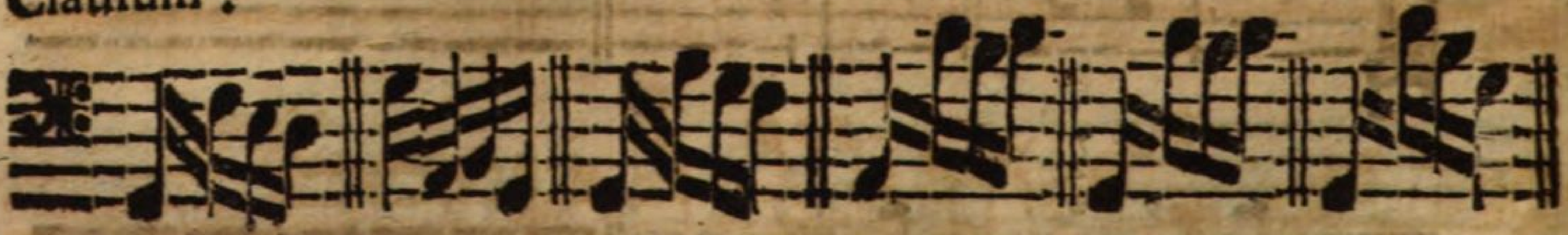
lincke Hand aber muß erwarten, ob und wie weit die Geſchwindigkeit der Beſſ-Noten es leiden, hier und da mehr oder weniger vollſtimmig zuverfahren, ſo lange ſie ſich nicht obligiret befindet, nur alleine bey der Execution ihrer geſchwinden Noten zu verbleiben. Dahero brauchen wir hier keine beſondere Exempel zu geben, man wird ſie in folgenden Capitel überflüßig finden.

Zuſatz.

WEil der meiſte Theil dieſes Capitels, itzo da ich dieſes ſchreibe, allbereit gedruckt iſt, hingegen ich bey abermahliger Durchleſung deſſelben vor gut befunden, in dieſer reichen Materie (welche ihre Regeln aus der gantzen Maſſæ der weitläufftigen Compoſition zuſammen ſuchen muß, und meines Wiſſens noch von niemanden genau unterſuchet worden) noch unterſchiedene nützliche Anmerckungen beyzufügen: als wollen wir in folgenden §. §. das bißherige theils erläutern, theils vermehren.

I.

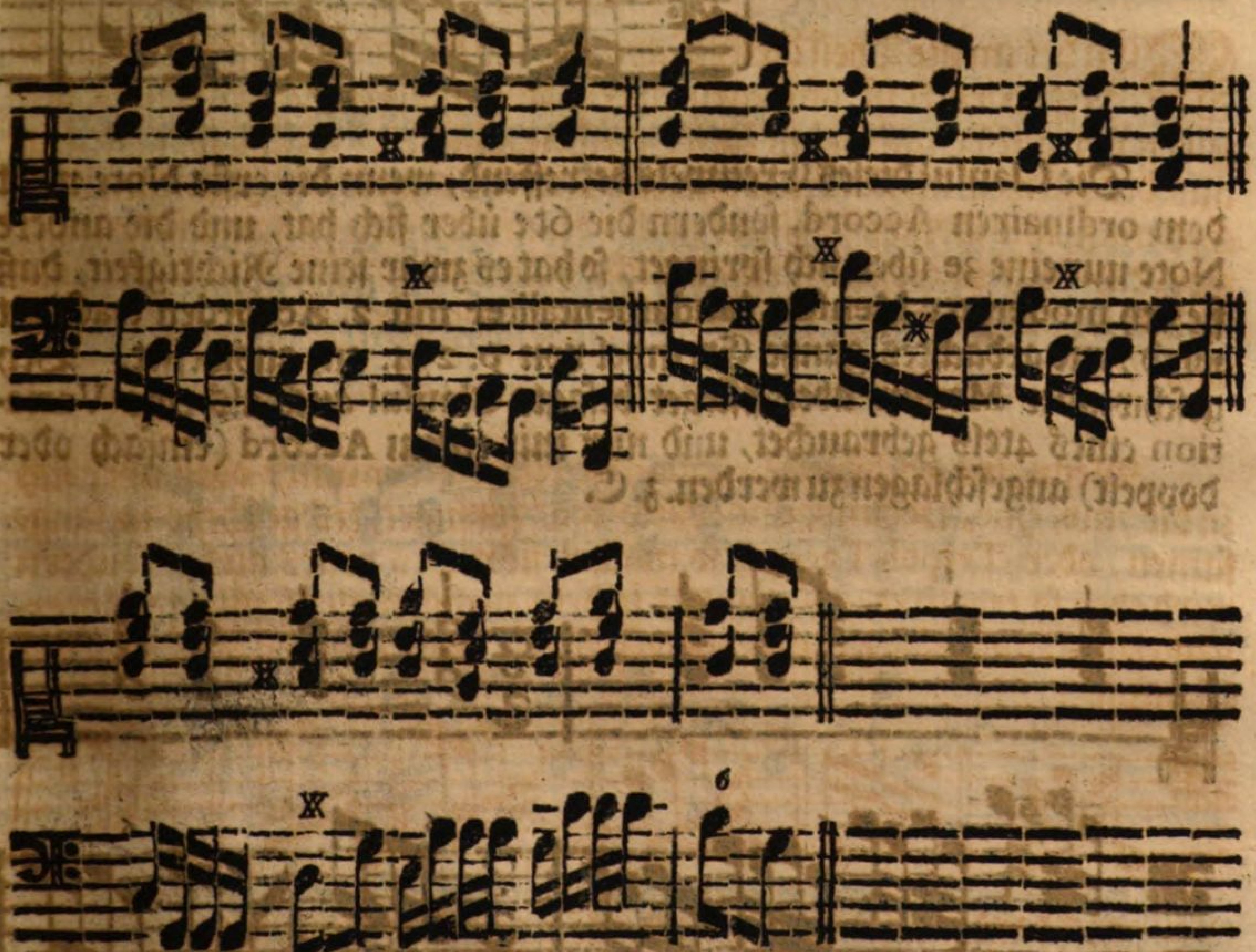
Wenn eine geſchwinde virtualiter kurtze Note unter oder über ſich in die 7me, 9ne, Decime, undecime &c. ſpringet, (es geſchehe in langſamen, oder Tripel-Tacten) ſo machet ſie nichts neues aus, ſondern wird eben ſo tractiret, als wenn ſie in dem nechſten gleichgültigen Intervallo einer 2de, 3e, 4te &c. geblieben wäre. Alſo würden z. E. folgende Clauſuln:



nicht anders accompagniret, als wenn ſie ſo ſtünden:

II.

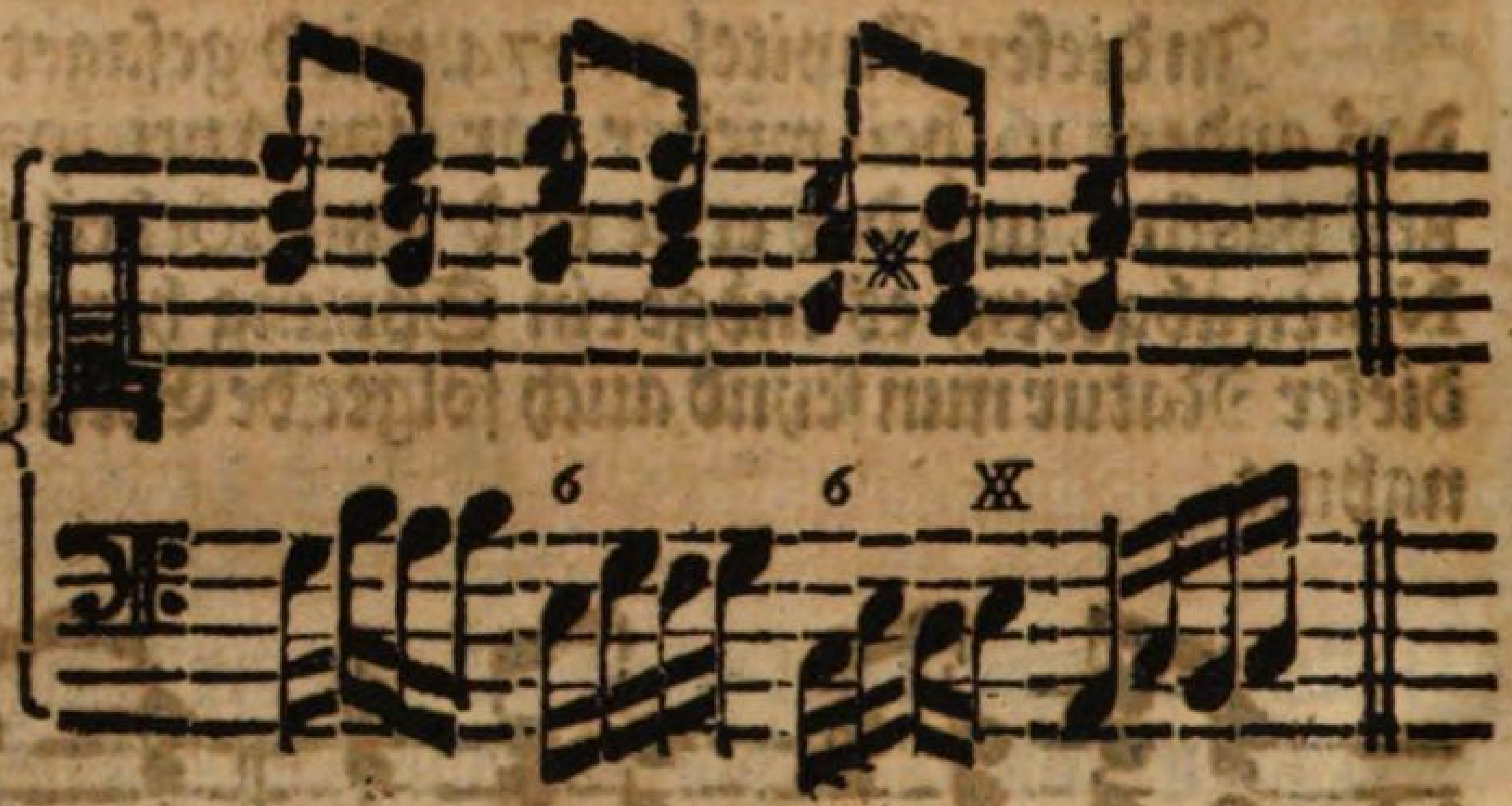
In dieſen Capitel p. 274. wird geſaget, daß bey dem 5ten Exempel das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes paſſire, und das erſte und letzte 16theil jederzeit die 2. fundamental-Noten abgeben, es möge ein Sprung hernach folgen oder nicht. Eben dieſer Natur nun ſeynd auch folgende Exempel in allen Fällen ohne Ausnahme.



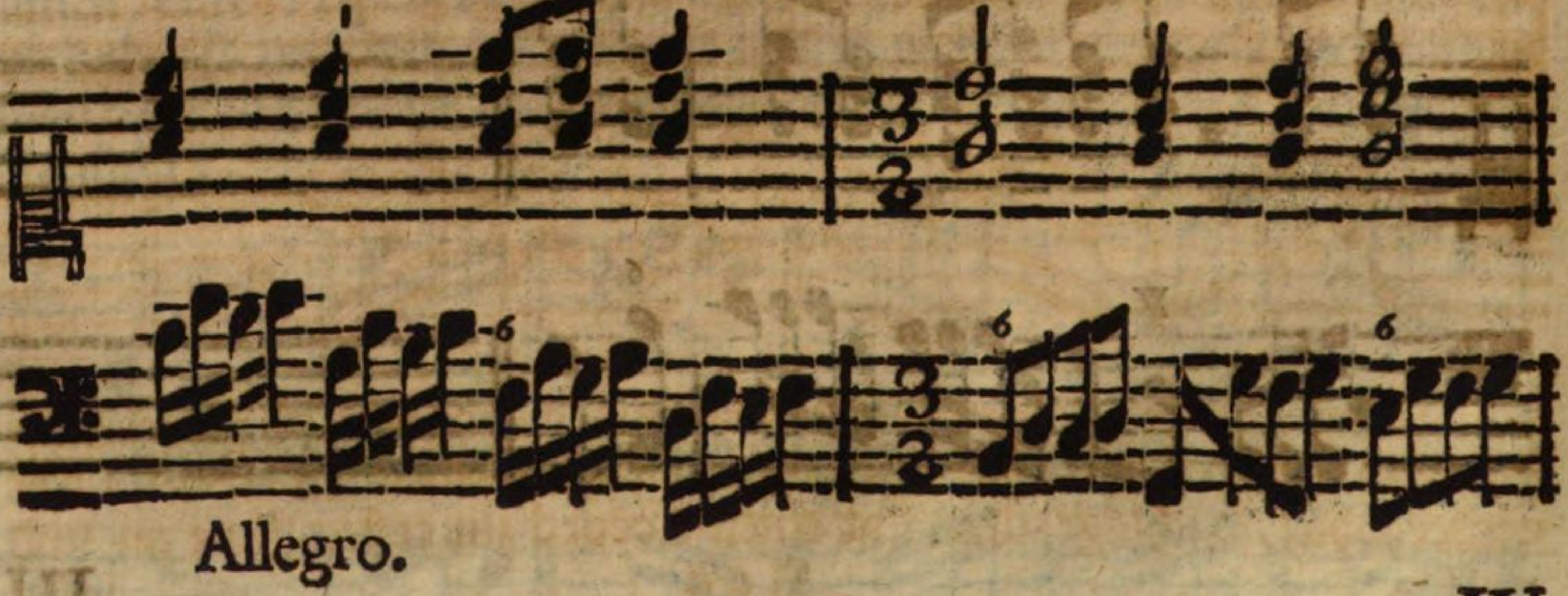
III.

III.

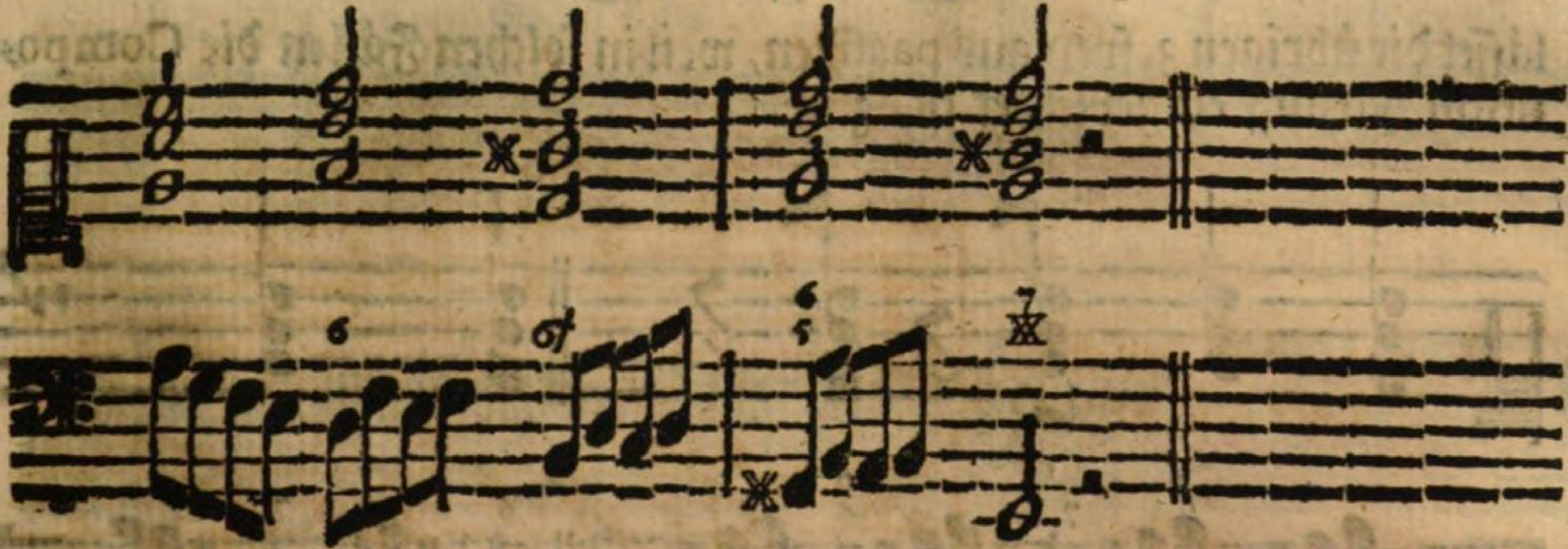
p. 275. Soll der erſte Tact alſo ſtehen:



Die Clauſul dieſes Exempels betreffend, wenn die erſte Note nicht dem ordinairen Accord, ſondern die 6te über ſich hat, und die andere Note nur eine 3e über ſich ſpringet, ſo hat es zwar ſeine Richtigkeit, daß ſie bey moderater Menſur, fundamentaliter mit 2. Accorden tractiret wird, wie gedachtes gantze Exempel von p. 274. an, ausweiſet. Bey geſchwinder Menſur aber pfleget beſagte Clauſul auch als eine Variation eines 4tels gebrauchet, und nur mit einem Accord (einfach oder doppelt) angeſchlagen zu werden. z. E.

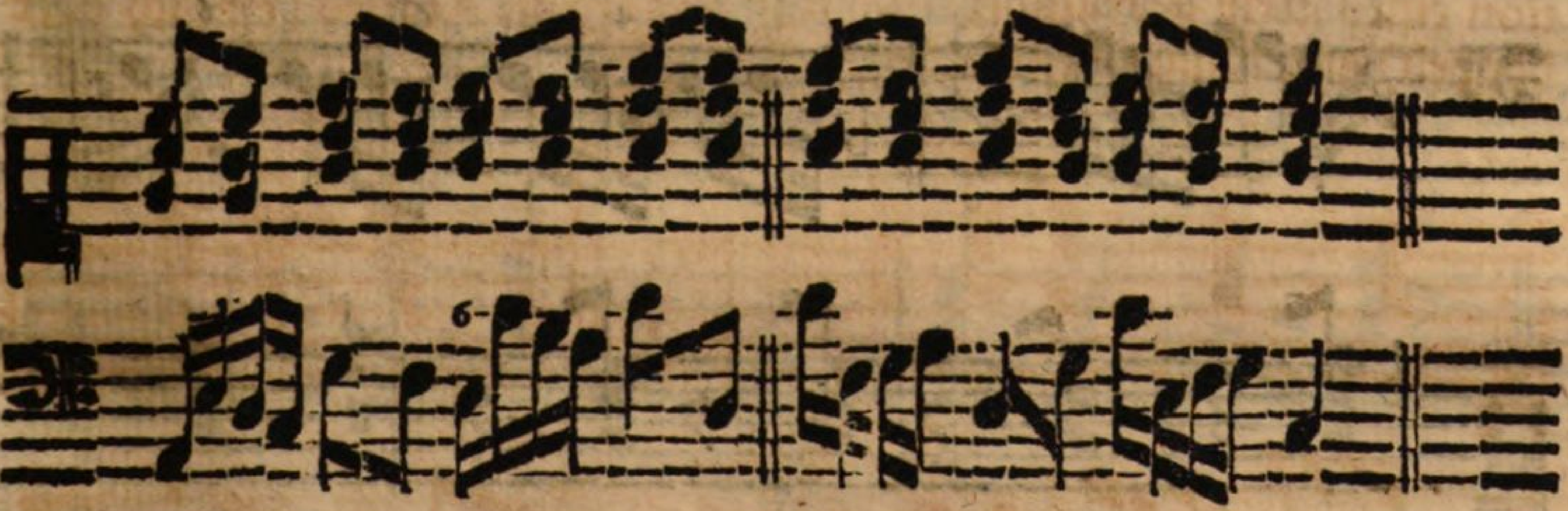


IV.



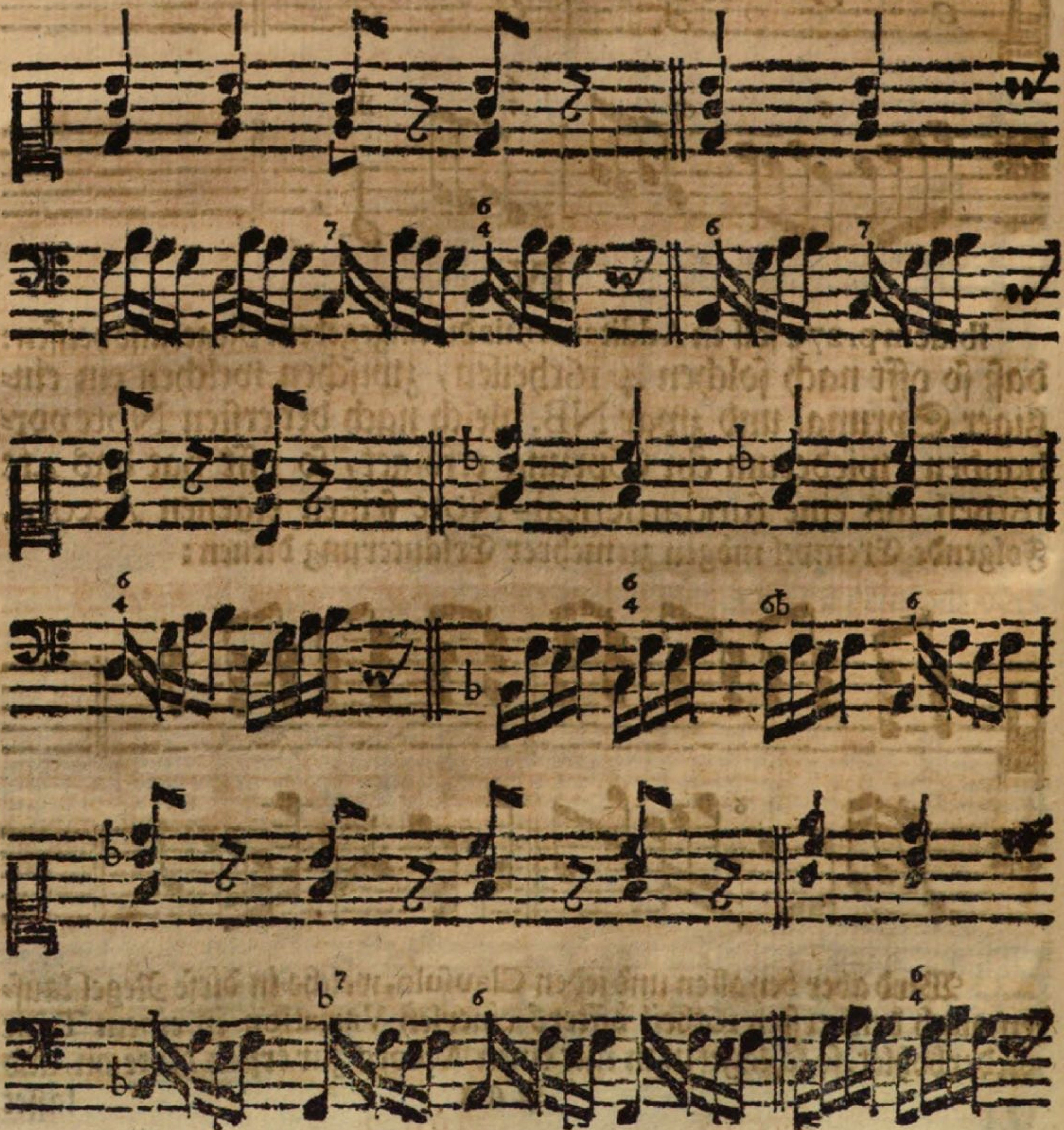
IV.

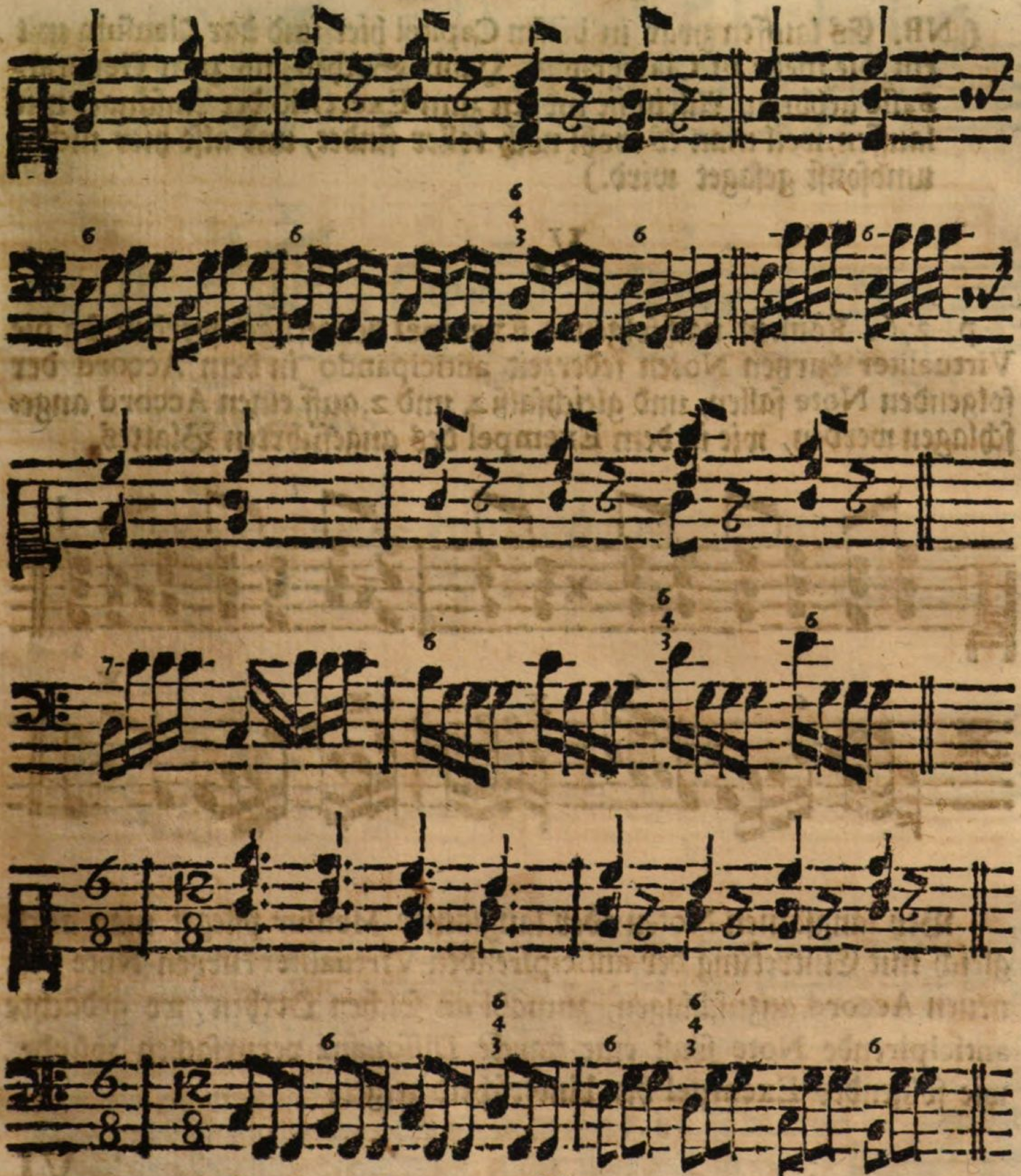
Ibidem p. 275. ſoll in Additamentis die angegebene Regel alſo heiſſen: daß ſo offt nach ſolchen 4=16theilen, zwiſchen welchen ein eintziger Sprung, und zwar NB. gleich nach der erſten Note vorhanden, wiederum ein Sprung erfolget, ſo offt hat das 4te 16theil als eine fundamental-Note ſeinen eigenen Accord. Folgende Exempel mögen zu mehrer Erläuterung dienen:



Wird aber bey allen und jeden Clauſuln, welche in dieſe Regel lauffen, nach dem erſten 16theil öffters einerley Variation in einem Tone wiederhohlet, ſo ſchläget man nur einen Accord zur erſten Note an, und

läſſet die übrigen 3. frey aus pasſiren, weil in ſolchen Fällen die Compoſition darauff eingerichtet iſt. z. E.



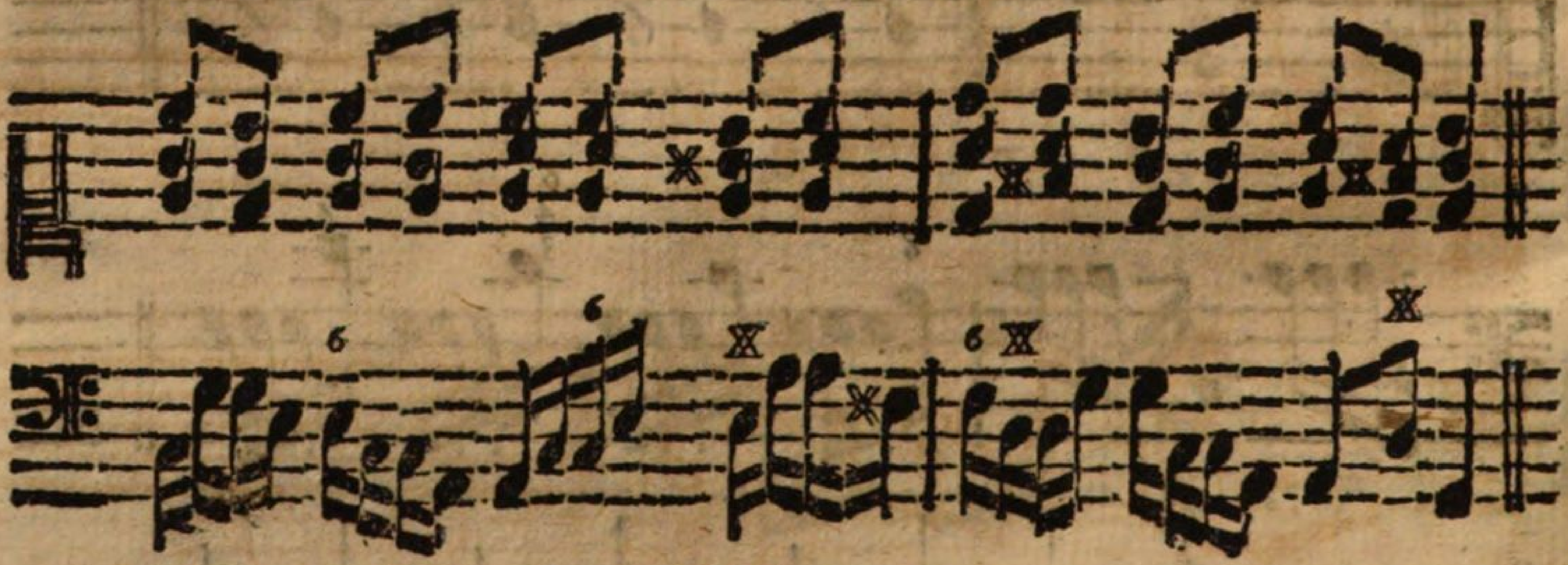


Presto.

(NB. Es lauffen zwar in dieſen Capitel hier und dar Clauſuln mit ein, die mehr zu Clavier-oder Hand-Sachen, als zum General-Baſſe gehören. Allein ſie mögen zum Exercitio der Anfänger mit lauffen, weil man es wohl noch toller findet, und alſo hier nichts umbſonſt geſaget wird.)

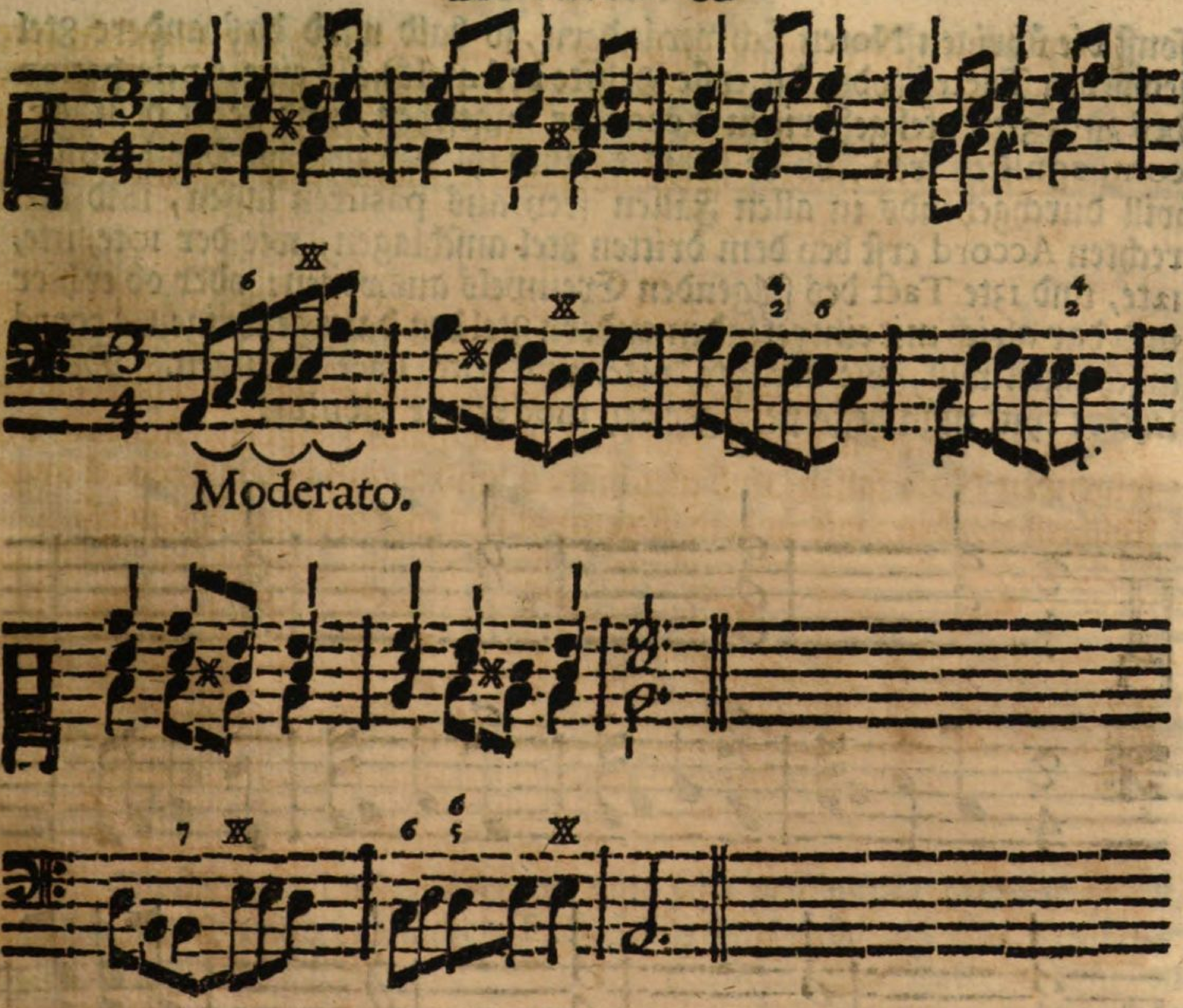
V.

p. 276. Können nachfolgende Exempel beygefüget werden, da die Virtualiter kurtzen Noten iederzeit anticipando in dem Accord der folgenden Note fallen, und gleichfalß 2. und 2. auff einen Accord angeſchlagen werden, wie in dem Exempel des angeführten Blattes.



Bey langſamen Noten oder langſamer Menſur pfleget man auch gleich mit Eintretung der anticipirenden Virtualiter kurtzen Note den neuen Accord anzuſchlagen, zumahl an ſolchen Orthen, wo gedachte anticipirende Note ſonſt eine ſtarcke Diſſonanz verurſachen würde, wie folgendes Exempel den Unterſcheid zeiget:

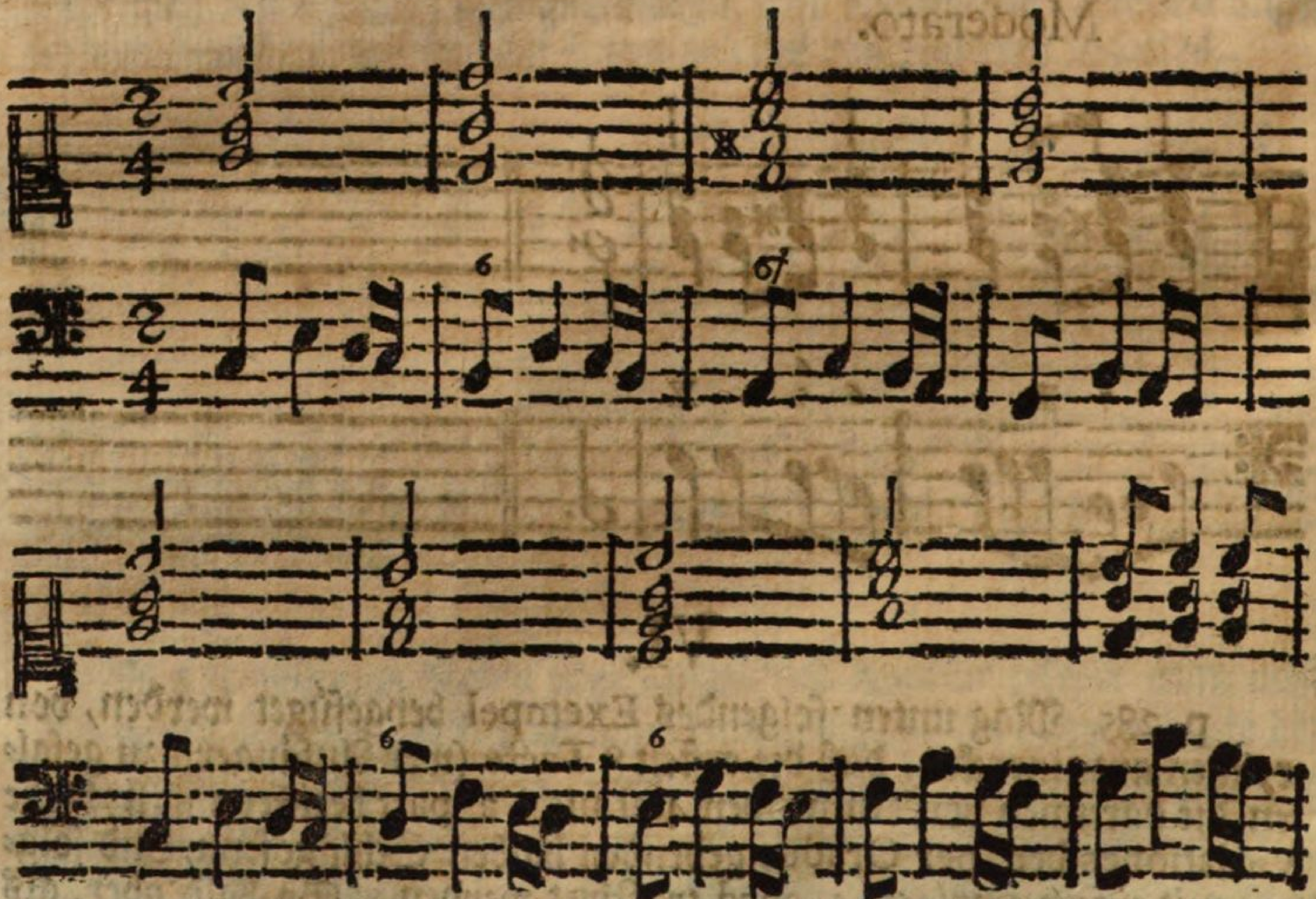
VI.

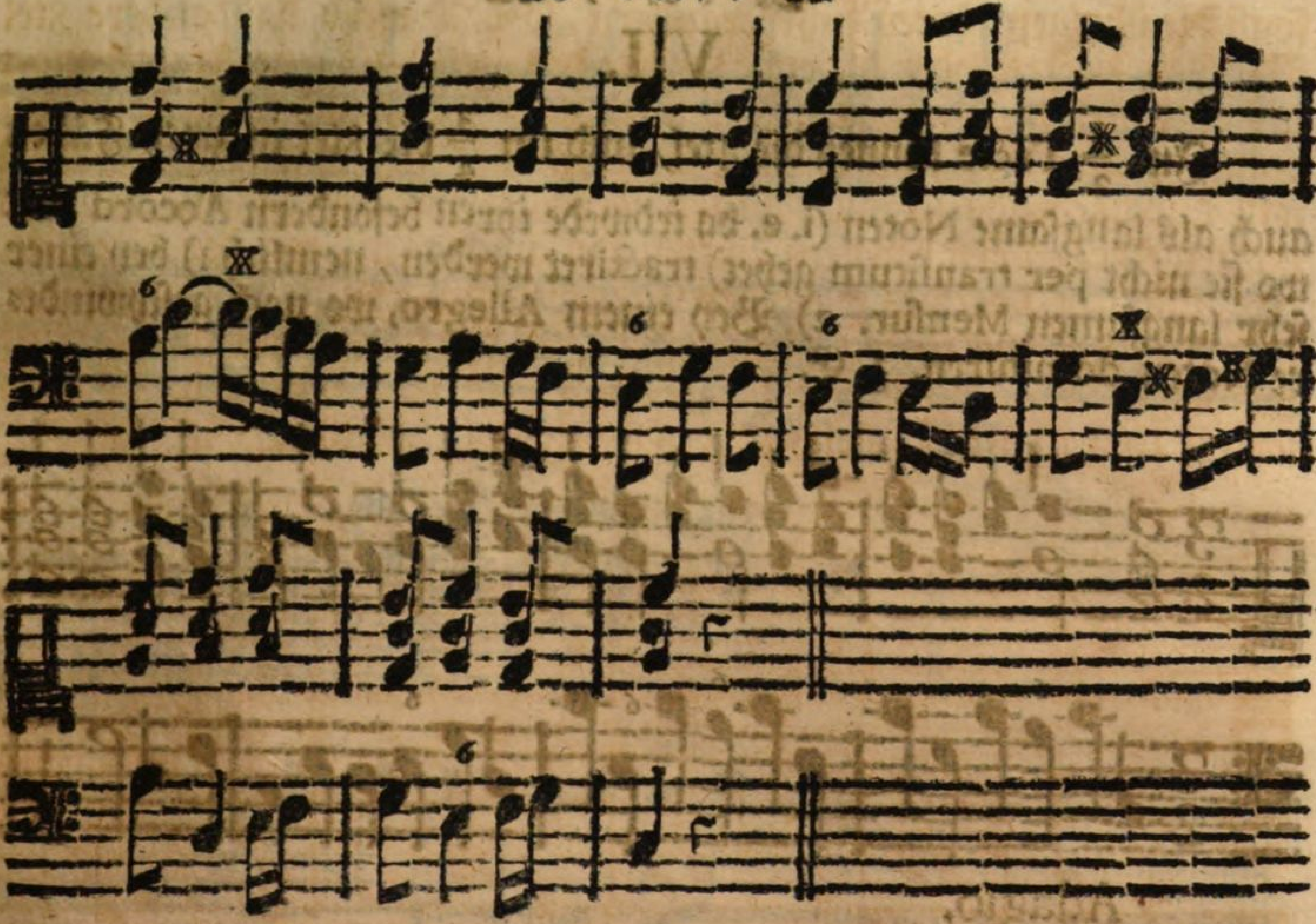


VI.

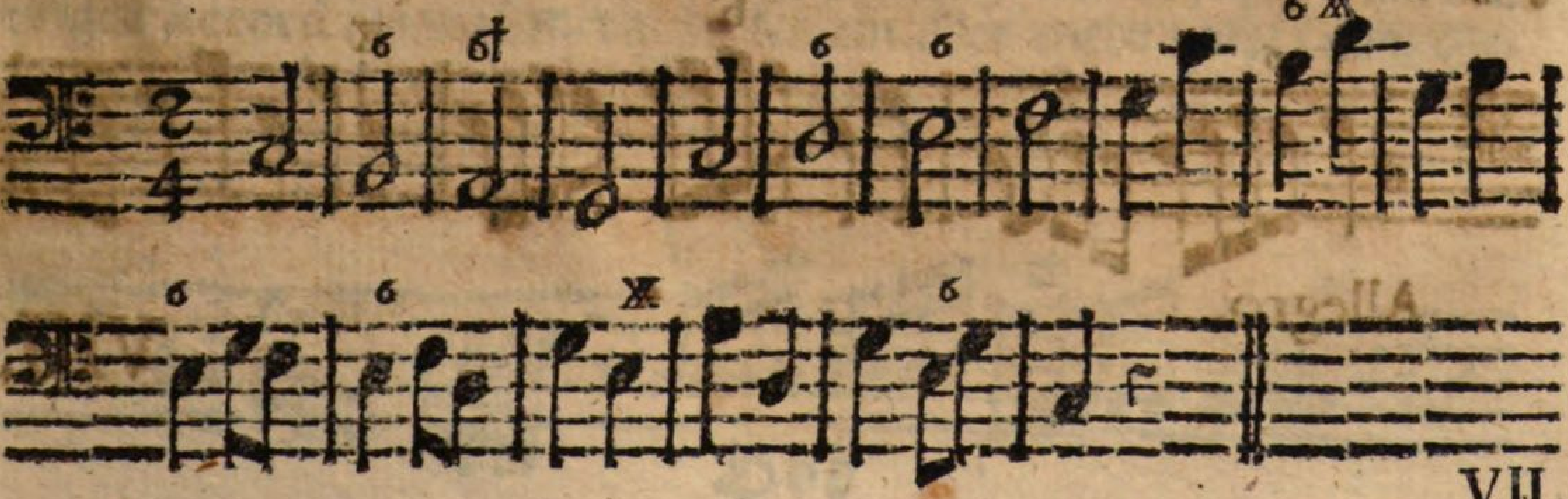
p. 285. Mag unten folgendes Exempel beygefüget werden, von welchen anzumercken, daß die erſten 8 Tacte (wer Anfängern zu gefallen die darinnen vorkommenden 4tel nicht a part beziffern will) bloße Variationes der, per Gradus gehenden halben Schläge ſeyn, und folgbar mit einem eintzigen Accord tractiret werden. So bald aber, als dieſe præciſe Variation überſchritten wird, i. e. ſo bald als die nach dem erſten 8tel folgende Note nicht mehr über ſich in die 3e ſpringet, oder

ſonſt die übrigen Noten ſich verändern, ſo bald wird das andere 8tel jedweden Tactes (oder die erſte Helffte des 4tels) als eine Anticipation des zum 3ten 8tel gehörigen Accordes angeſehen, und ſtehet dem Accompagniſten frey, ob er ſelbiges (zumahl bey geſchwinder Menſur) will durchgehends in allen Fällen frey aus paſſiren laſſen, und den rechten Accord erſt bey dem dritten 8tel anſchlagen, wie der 10te, 11te, 12te, und 13te Tact des folgenden Exempels ausweiſen: oder ob er hier und dar gleich mit eintretenden andern 8tel den dazu gehörigen Accord anſchlagen will, wie der 9te, 14te, und 16te Tact bezeugen. Dieſes letztere thut man deſto fleißiger bey moderater Menſur.



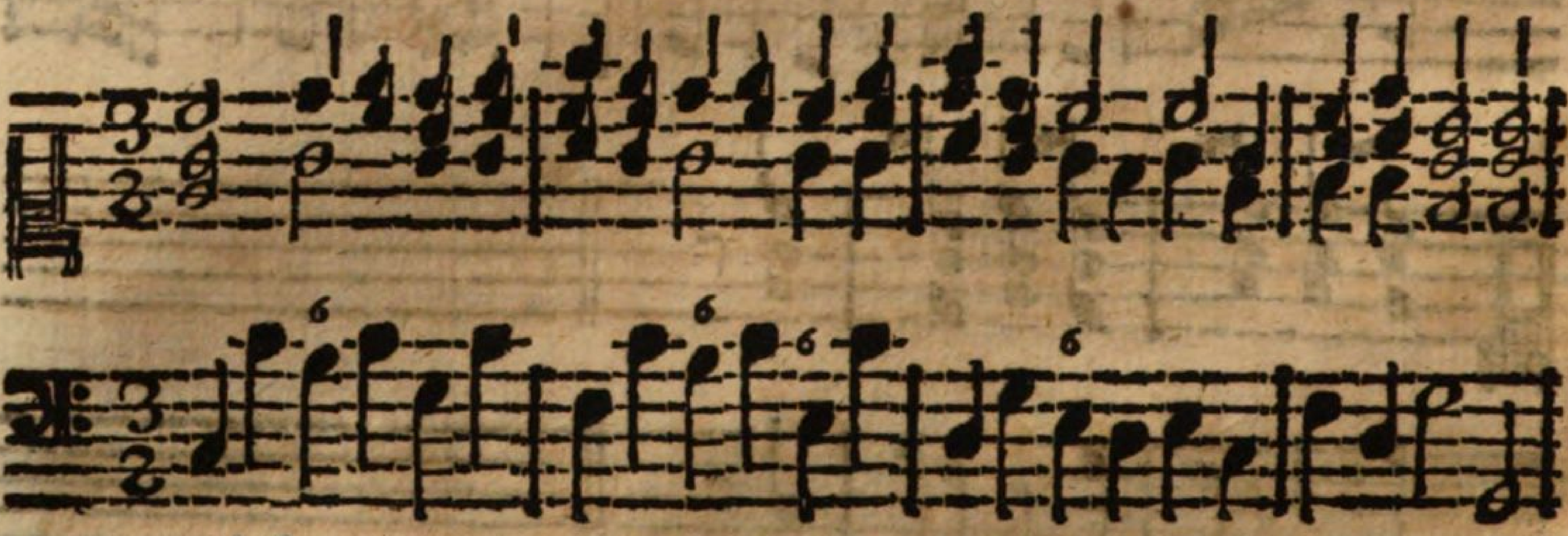


Wenn man dieſen Exempel eine ſehr geſchwinde Menſur geben, und das andere 8tel iedweden Tactes durchgehends als eine Anticipation des künfftigen Accordes frey aus paſſiren laſſen wolte, ſo würden die fundamental-Noten alſo ausſehen, und das Accompagnement darauff eingerichtet werden:

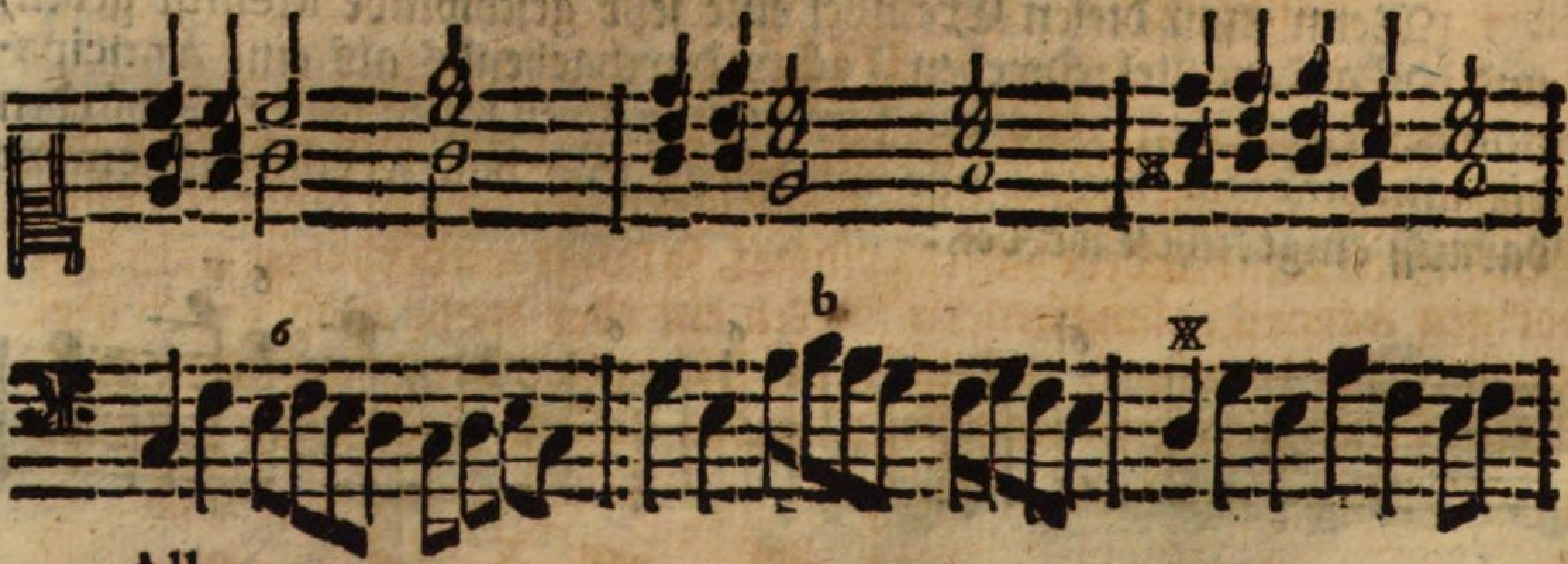


VII.

Im $\frac{3}{2}$ Tacte können die 4tel, und im $\frac{3}{4}$ die 8tel in zwey Fällen auch als langſame Noten (i. e. da iedwede ihren beſondern Accord hat, wo ſie nicht per tranſitum gehet) tractiret werden, nemlich 1) bey einer ſehr langſamen Menſur. 2) Bey einem Allegro, wo noch geſchwindere Noten dominiren. z. E.

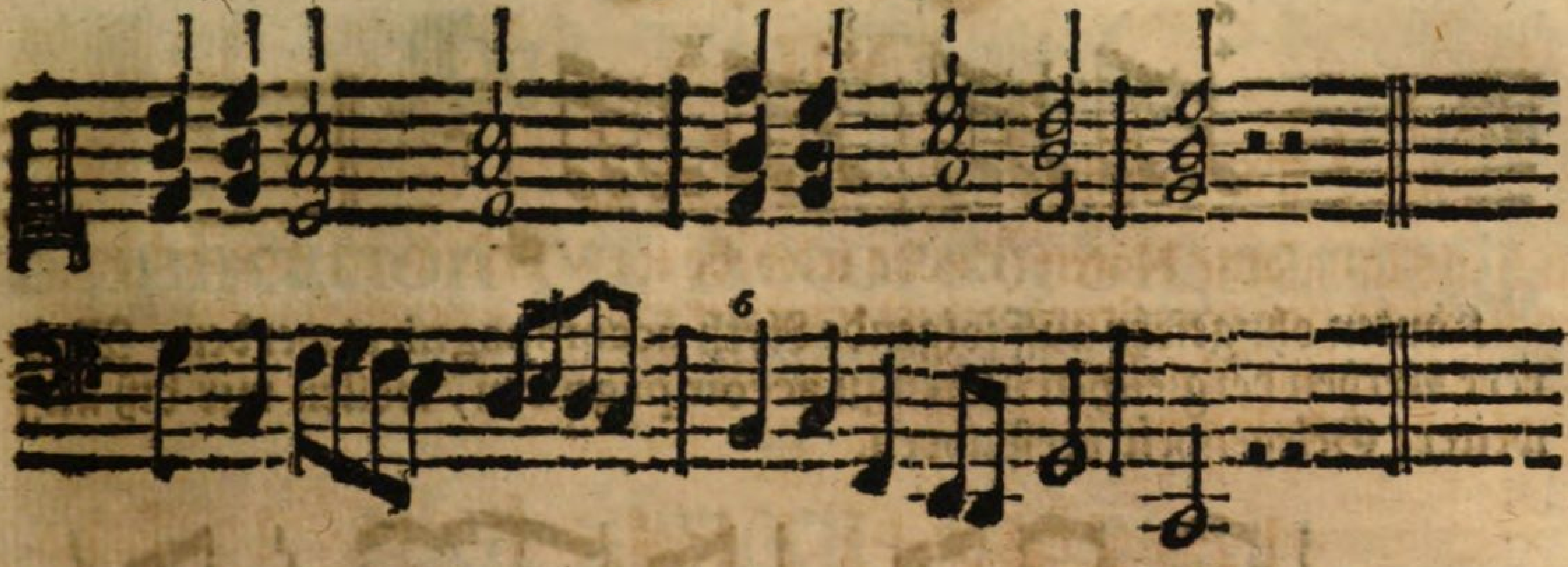


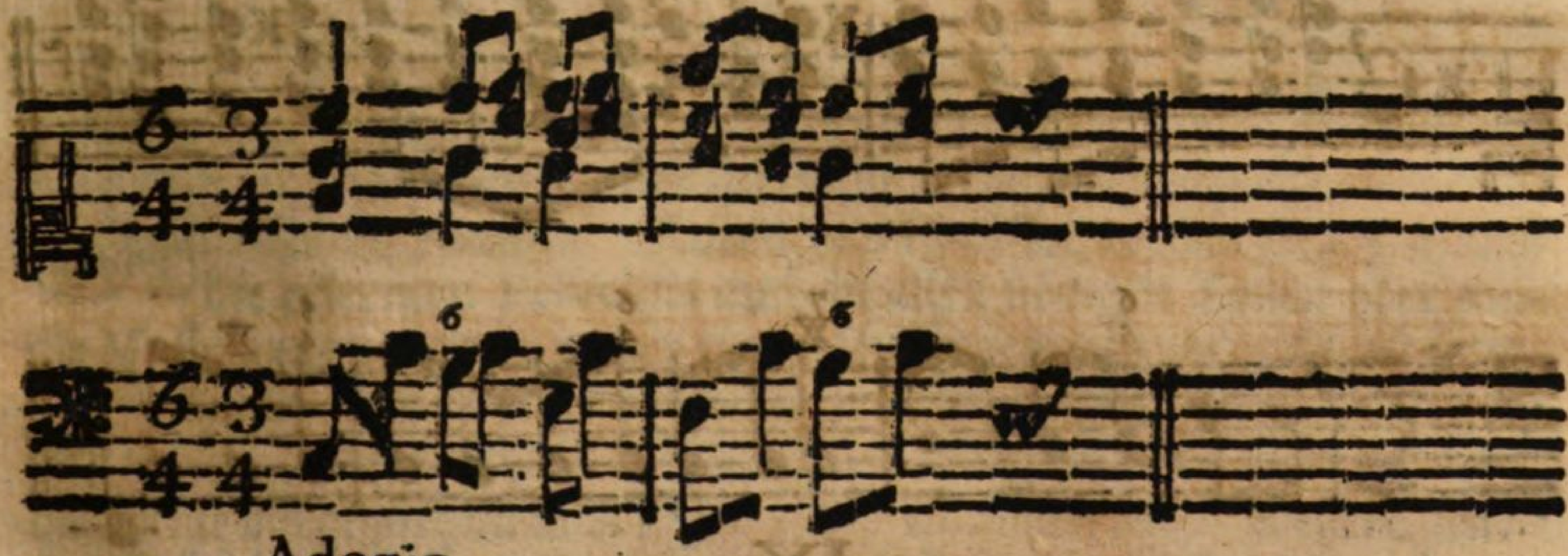
Adagio.



Allegro.

VIII.

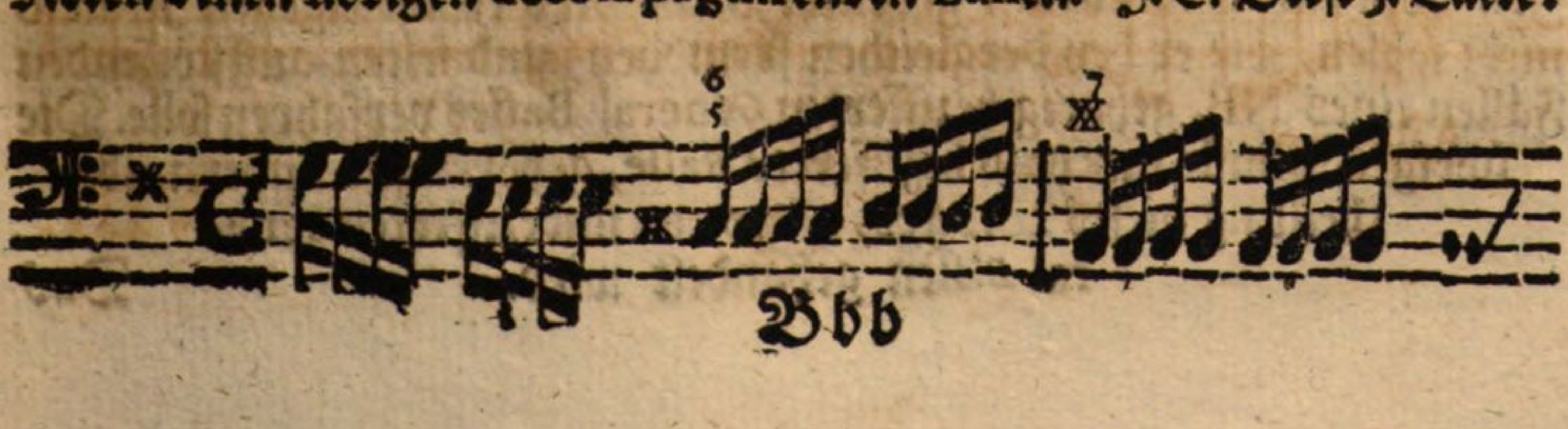


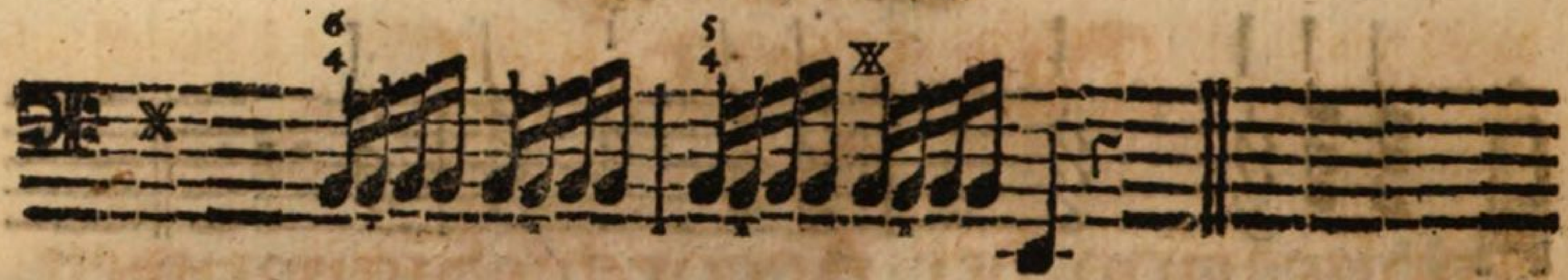


Adagio.

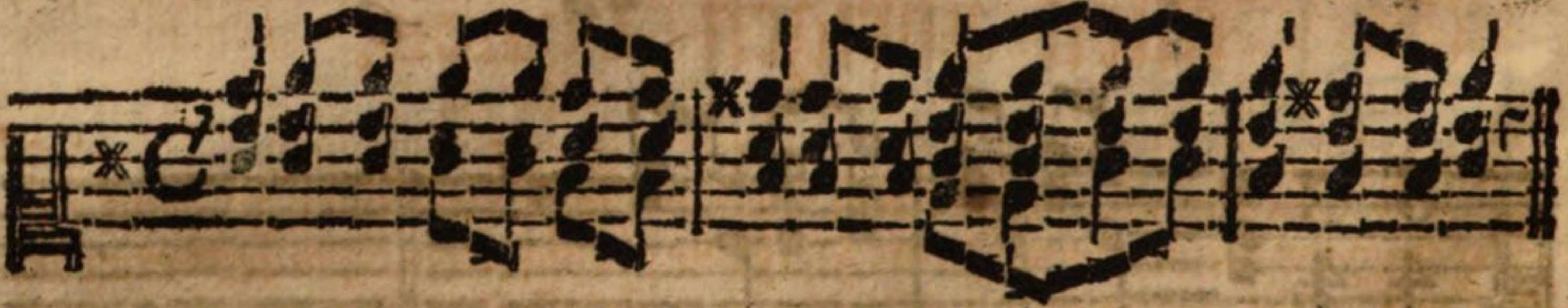
VIII.

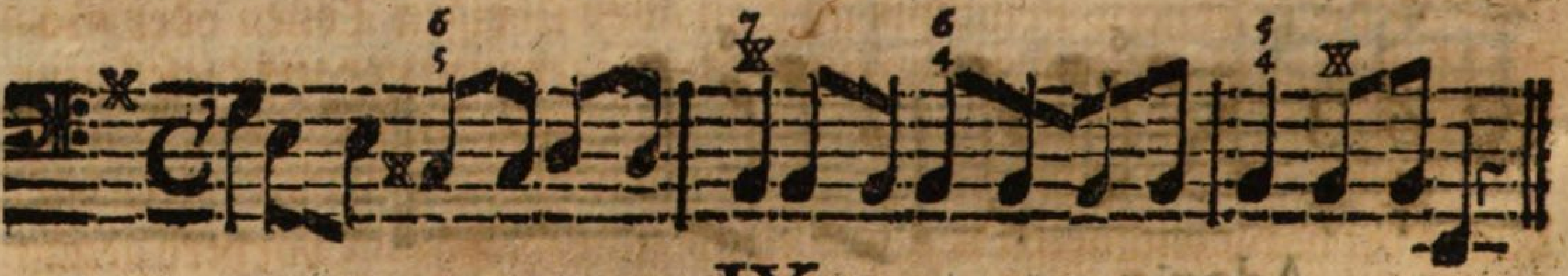
Endlich muß man ſich die vielen, in einem Tone nach einander ſtehenden geſchwinden Noten nicht irren laſſen, ſondern ſo lange über ſolchen Noten keine andere Ziffer erfolget, ſo lange wiederhohlet man den vorigen Accord in langſamern Noten ein oder mehr mahl (nach Gelegenheit der Menſur,) und läſſet die Execution der geſchwinden Baſſ-Noten denen übrigen accompagnirenden Bäſſen. Z. E. Dieſe 3. Tacte:





Könten ohngefehr auff folgende Arth accompagniret werden. Mehrere Arthen dergleichen Noten zu accompagniren, wollen wir biß auff weitere Gelegenheit verſpahren.





IX.

Kein Zweiffel iſt, daß man aus der gantzen weitläufftigen Compoſition noch mehrere, theils in General-Bäſſen gebräuchliche, theils ungebräuchliche, und nur zu Hand-Sachen gehörige Clauſuln der geſchwinden Noten heraus klauben möchte, wenn man mehrere Weitläufftigkeit ſuchen wolte. Allein wer alle, in dieſen Capitel von der veränderlichen Natur der geſchwinden Noten, gemachte Anmerckungen wohl ins Exercitium gebracht, dem wird es an eigenen Judicio nicht fehlen, wie er bey dergleichen frembden, und ſelten auffſtoſſenden Fällen eines NB. gehörig bezifferten General Baſſes verfahren ſolle. Die übrigen Künſte nur halb bezifferter Baſſe, gehören zur andern Abtheilung dieſes Werckes, allwo von unbezifferten General-Bäſſen gehandelt wird.

Das

Das Vte Capitel.
Von der Application der Accorde, Signaturen, und geſchwinden Noten in allen übrigen Tonen.

§. 1.

Bißher haben wir nur mit wenigen leichten Tonen zu thun gehabt, in welchen wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Baſſes angebracht. Nunmehro iſt es Zeit weiter zu gehen, und die erlernten Principia auch in allen übrigen Tonen oder modis Muſicis zu exerciren, wobey einem Anfänger zum voraus dieſes zum Troſte dienet, daß er hinführo in allen dieſen Modis, ſo ſchwehr ſie auch ſeyn mögen, weiter nichts neues zu lernen, ſondern nur zu obſerviren hat, daß er die vorgezeichneten ✕ und b eines iedweden Modi vorhero genau ins Gedächtniß faſſe, und nicht z. E. ſtatt des vorgezeichneten ✕ fis, ein f, ſtatt des vorgezeichneten b mollis, ein h, &c. anſchlage, ſo brauchet es weiter keiner neuen Künſte.

§. 2. Damit man nun einen Anfänger in dieſen vorhabenden wichtigen Exercitio einen ungemein nähern Weg führen möge, ſo verfertiget man hierzu ein General-Exempel aus dem leichteſten Tone C. dur, welches 2. Reqviſita haben muß. Als 1) müſſen in ſelbigen die beſten und nothwendigſten Regeln der bißherigen Capitel nach aller Möglichkeit dergeſtalt concentriret werden, damit ein Anfänger eine kurtze Repetition ſo vieler Sachen, die ihm vorhero weitläufftig erklähret worden, von neuen gleichſam in einem Compendio wieder beyſammen finde. 2) Muß dieſes General-Exempel den völligen Ambitum des C. dur

dur haben, i.e. es muß in alle angräntzende verwandte Tone dieſes Modi ausweichen, damit bey fernerer Transpoſition des Exempels kein Ton übrig bleibe, welcher nicht durch die vielfältig verwandten und einander ſelbſt in die Gräntzen gehenden Tone 5, 6, und mehr mahl mit Nutz wiederhohlet werde.

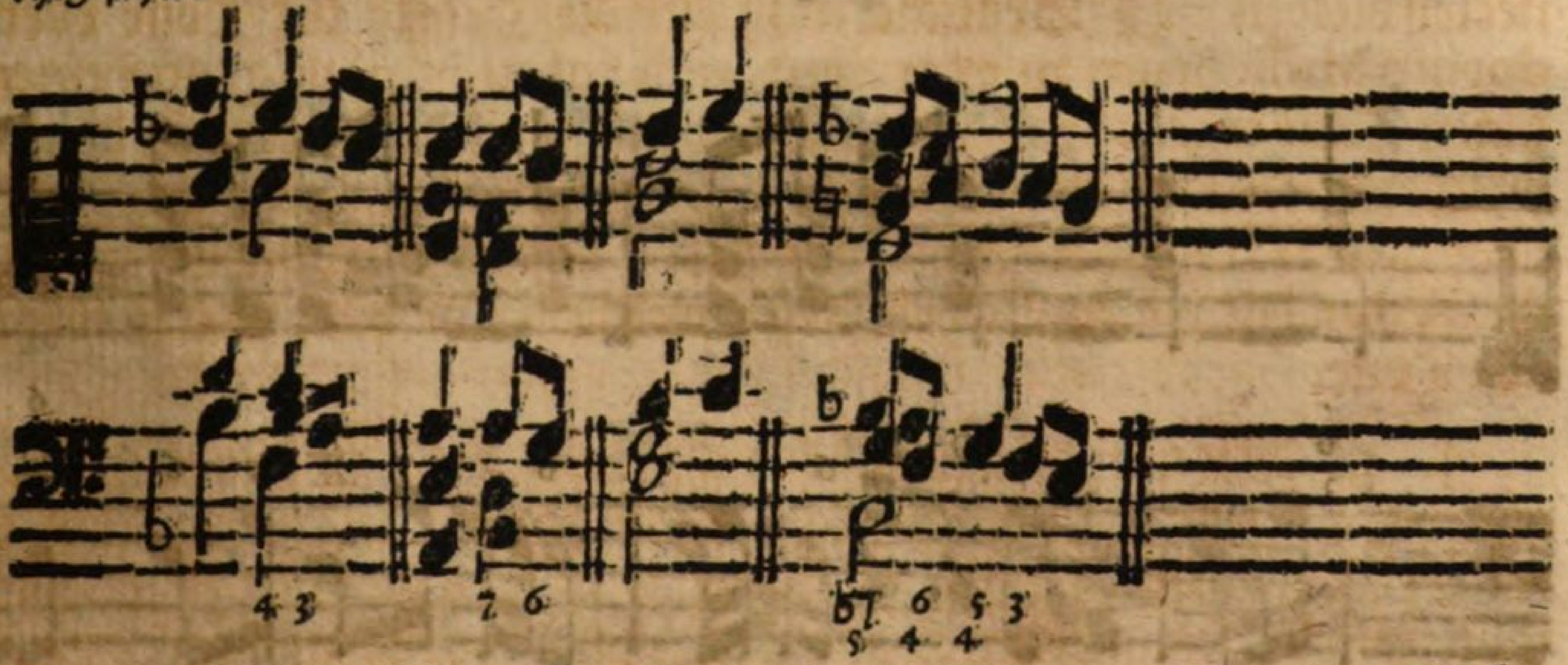
§. 3. Dieſes General Exempel nun transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Tone dur, (i.e. in alle modos Muſicos, die die 3am majorem über dem Fundamental-Clave haben,) ſo ſiehet ein Incipiente 1) daß die vorher erlernten Regeln in allen Tonen immer einerley bleiben 2) Brauchet man nur die Helffte der Tone oder Modorum Muſicorum zu exerciren, und hat nicht nöthig, aus einem eintzigen Tone moll etwas vorzuſchreiben, weil dieſe ſchon in denen ausweichenden Tonen dur mit ſtecken, z. E. A moll hat eben den Ambitum oder die Gräntzen, welche C. dur hat. D moll eben die Gräntzen, welche F. dur hat. E moll, eben dieſe, welche G dur hat, und ſo fort durch alle Tone.

§. 4. Wie nun dieſe Arth im General-Baſſe zu procediren, nicht anders, als ſehr nützlich ſeyn kan, alſo ſetzen wir nechſtfolgendes General-Exempel zum Grunde. Und zwar weil es hier viel zu weitläufftig fallen würde, ſelbiges durch alle 3. Haupt-Accorde zu exerciren, da es wegen Menge der Materie nicht wohl hat mögen kürtzer gefaſſet werden: So wollen wir einen Anfänger zu ſeiner Nachricht nur iederzeit dasjenige Accompagnement darüber ſetzen, welches nach Gelegenheit eines iedweden Modi, ohngefehr das beqvehmſte und natürlichſte ſeyn könte, wenn man es ex tempore accompagniren ſolte. Ein mehrers Exercitium aber durch die übrigen Haupt-Accorde müſſen wir eines iedweden eigenen Fleiſſe anheim ſtellen, welches iedoch demjenigen, der es beliebet, deſto leichter fallen muß, ie mehr er die in dem obigen andern und 3ten Capitel gründlich tractirten 3. Haupt-Accorde, und folgbar die Verkehrung aller Muſicaliſcher Sätze, wohl exerciret haben wird. Wir ſchreiten alſo zu unſern General-Exempel, welches ein Anfänger iederzeit vorhero, ohne das darüberſtehende Accompagnement

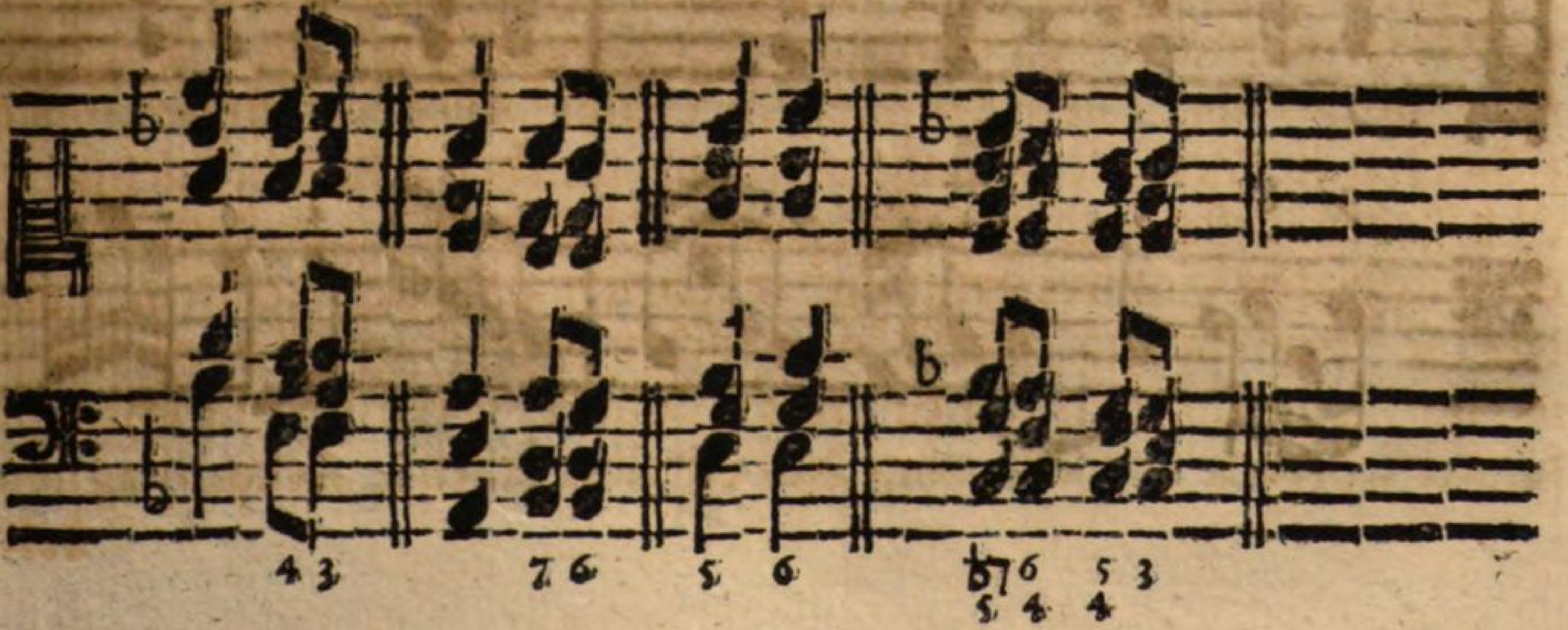
betrach-

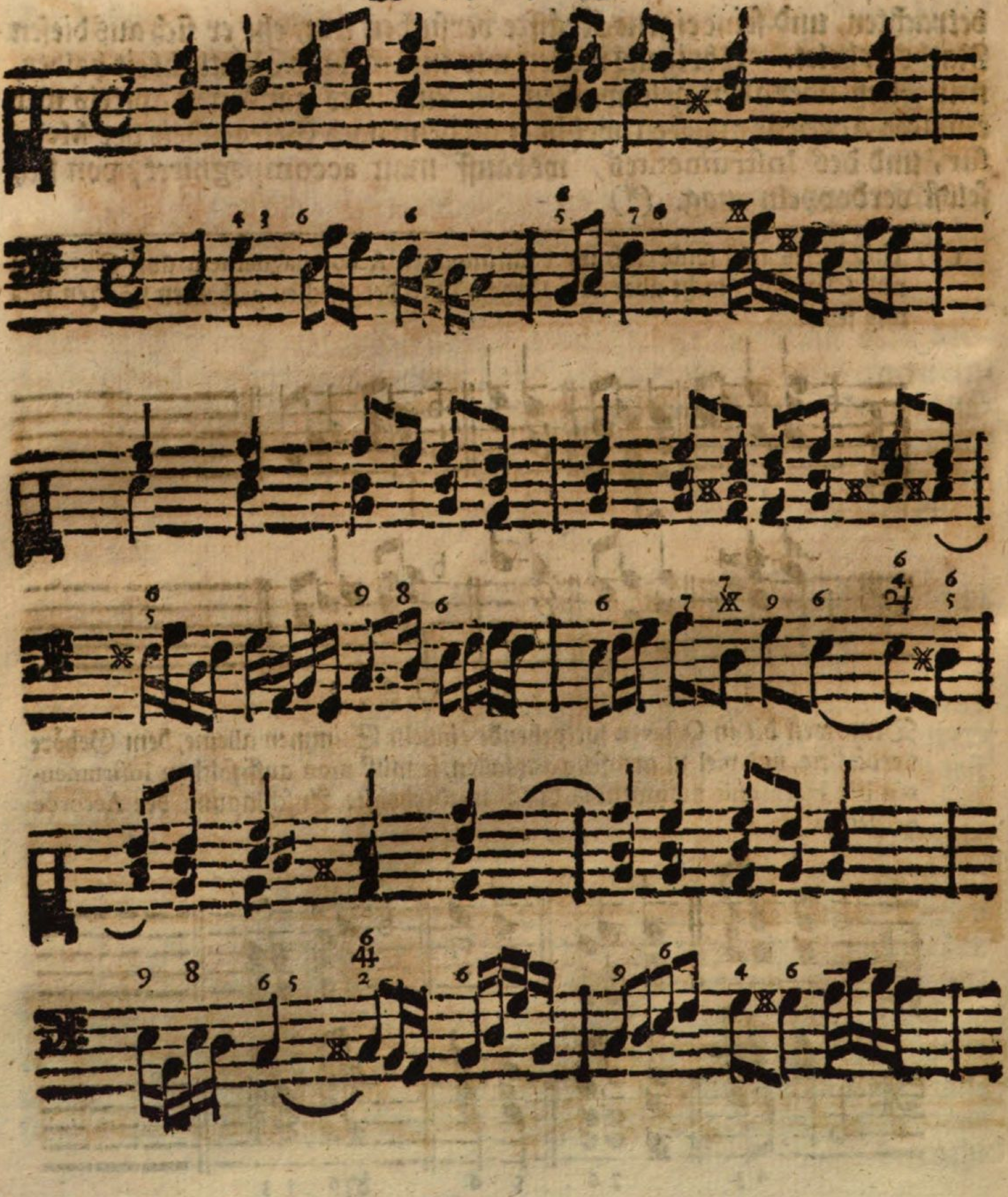
betrachten, und ſeine eigene Kräffte verſuchen kan, ehe er ſich aus dieſem Raths erholet. Ubrigens wollen wir um mehrer Deutlichkeit halber, mit Fleiß über allen geſchwinden Noten dieſes gantzen Capitels nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Menſur, und des Inſtrumentes, worauff man accompagniret, von ſich ſelbſt verdoppeln mag. (*)

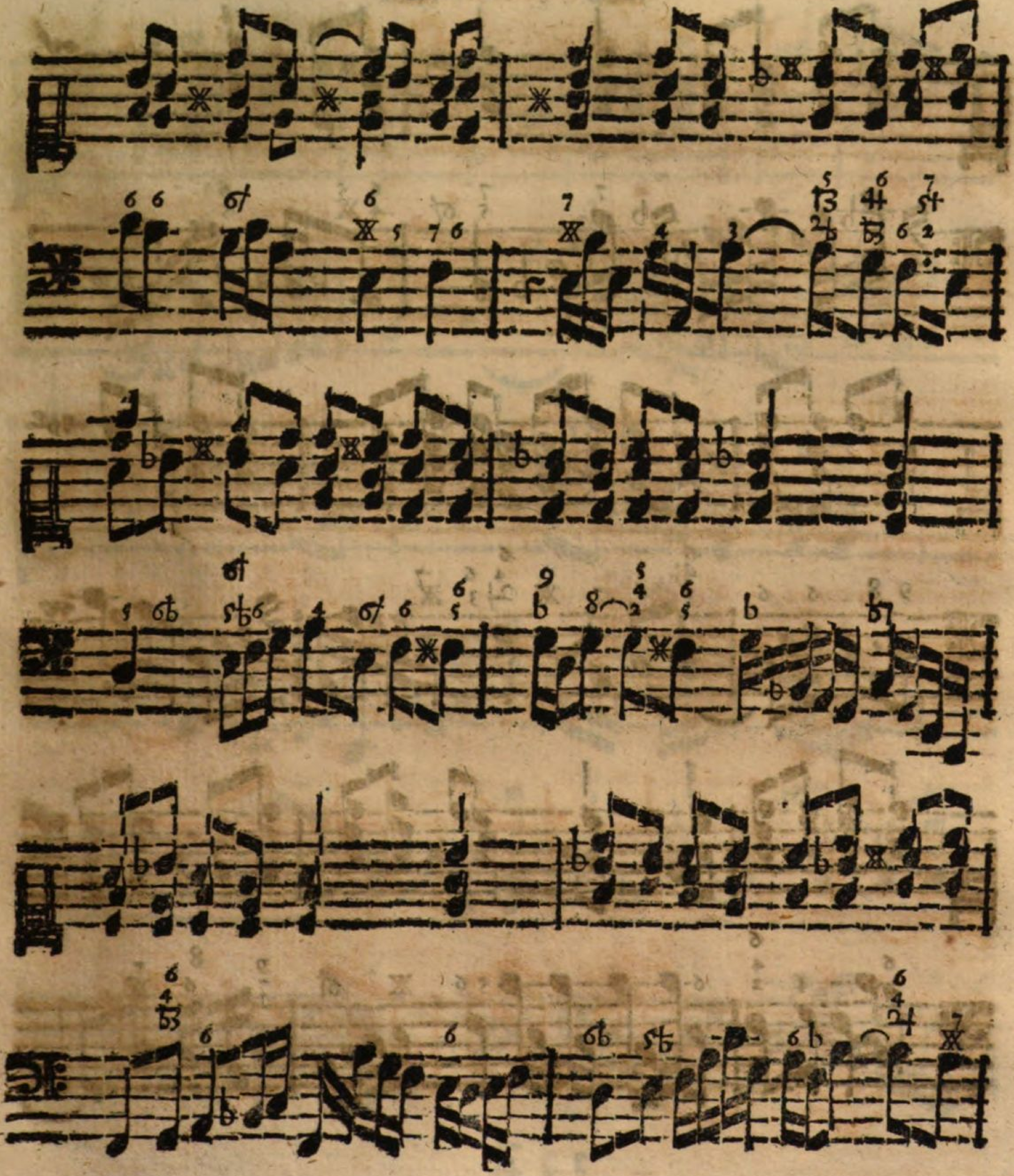
(*) Und dieſes will ſonderlich im vollſtimmigen Accompagnement auff Clavieren und Claviſſins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sätzen nöthig ſeyn:

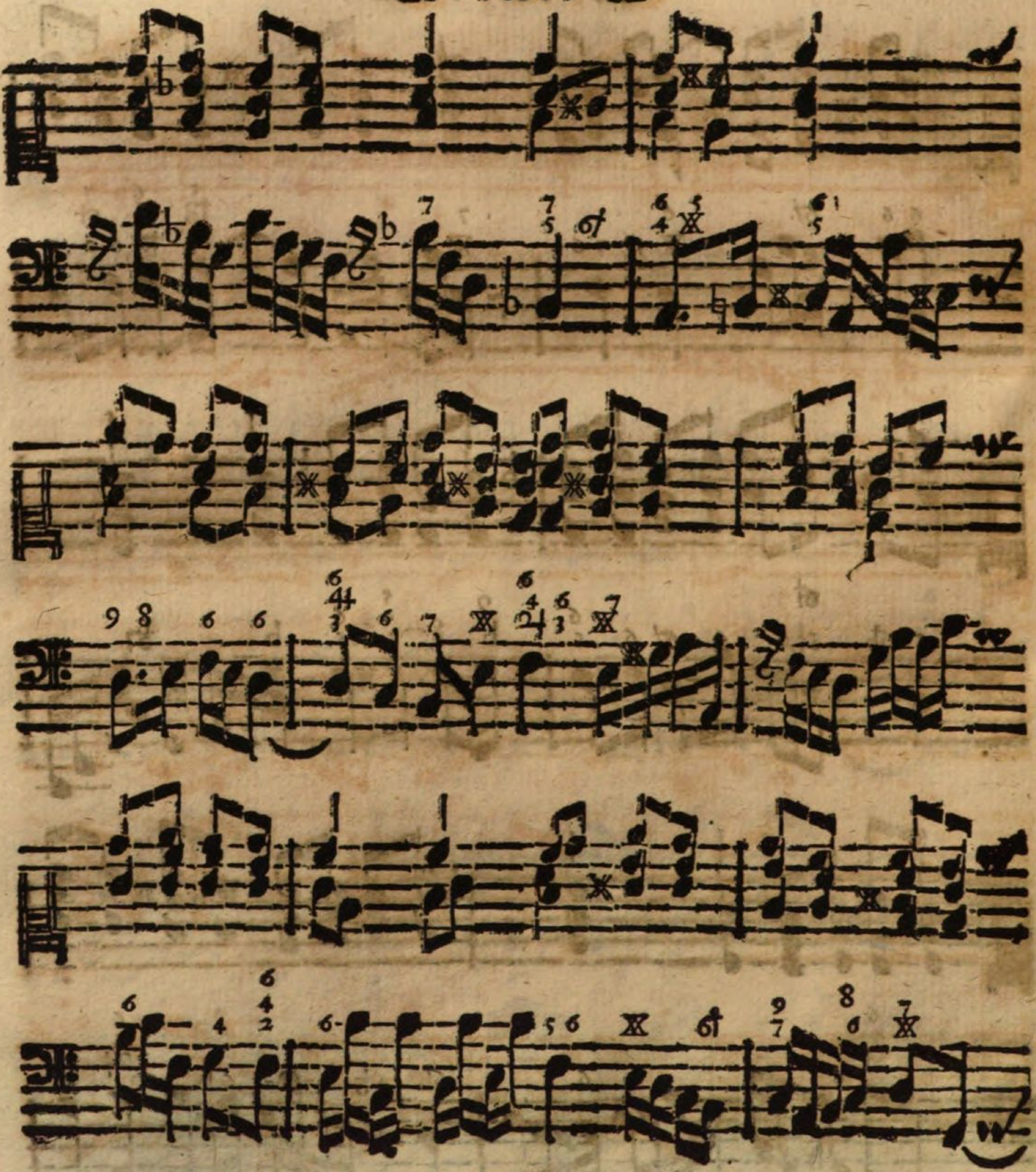


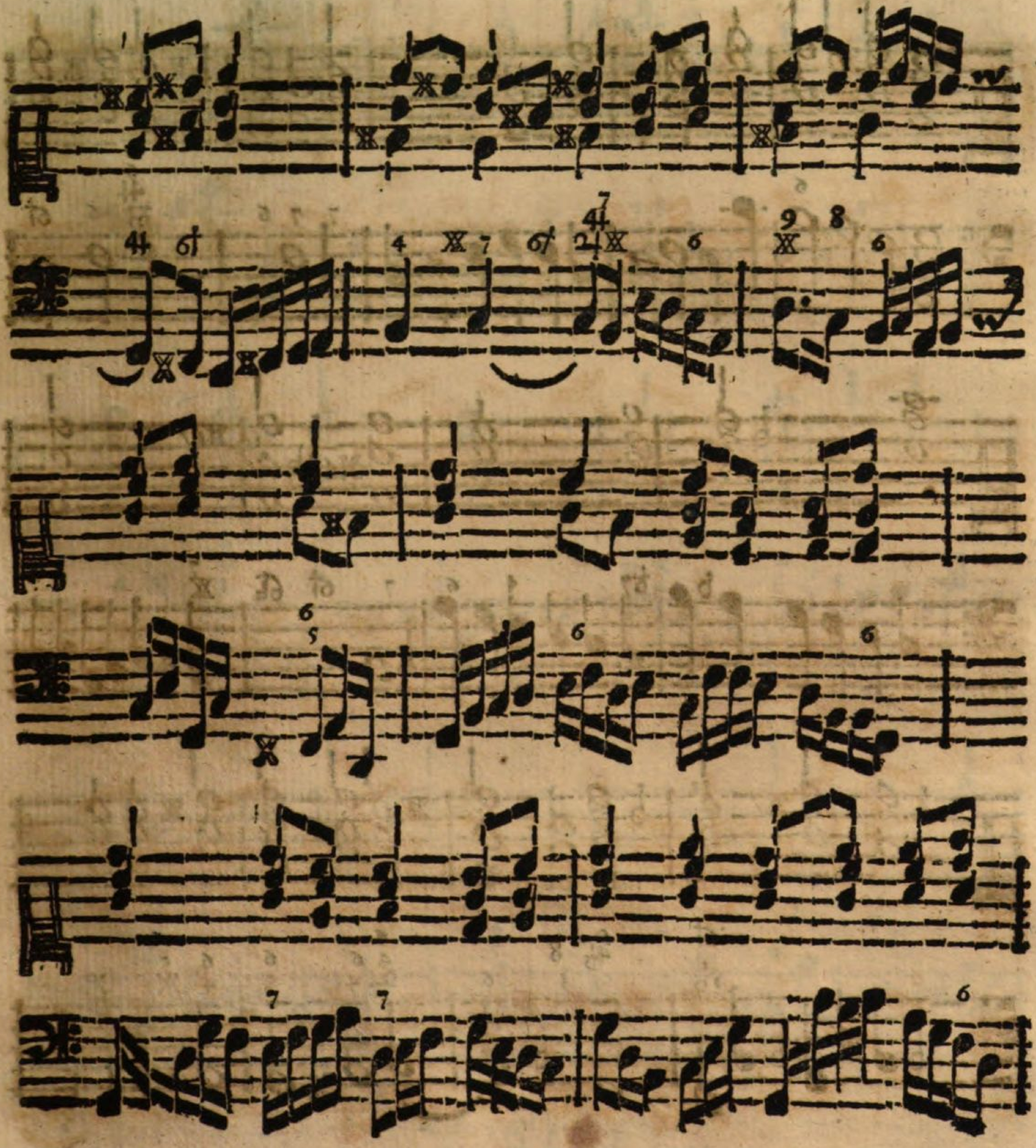
Denn weil die in Octaven fortgehende eintzeln Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armſelig ausfallen, ſo muß man auff ſolchen Inſtrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederhohlte Anſchlagung der Accorde helffen, e. g.

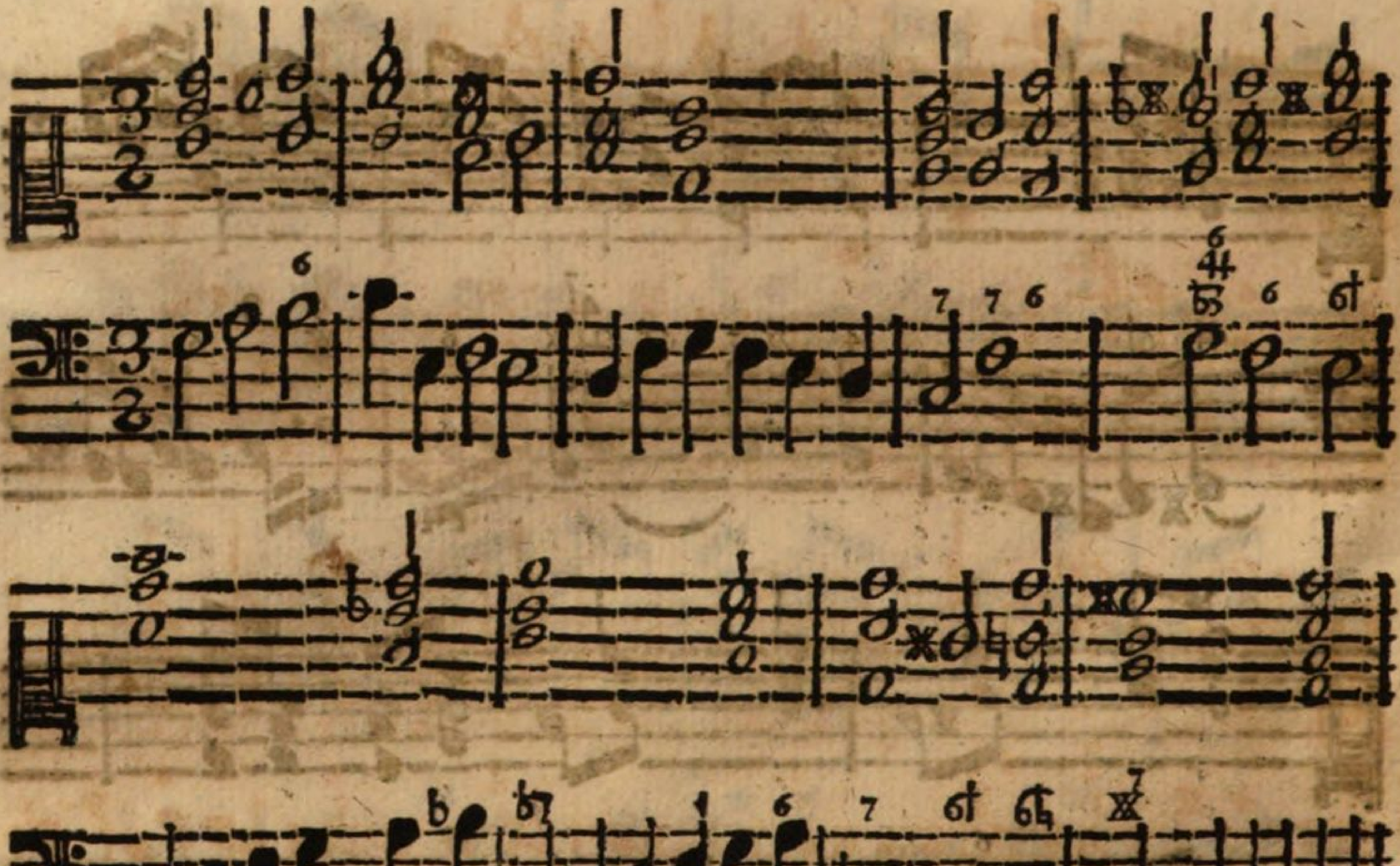


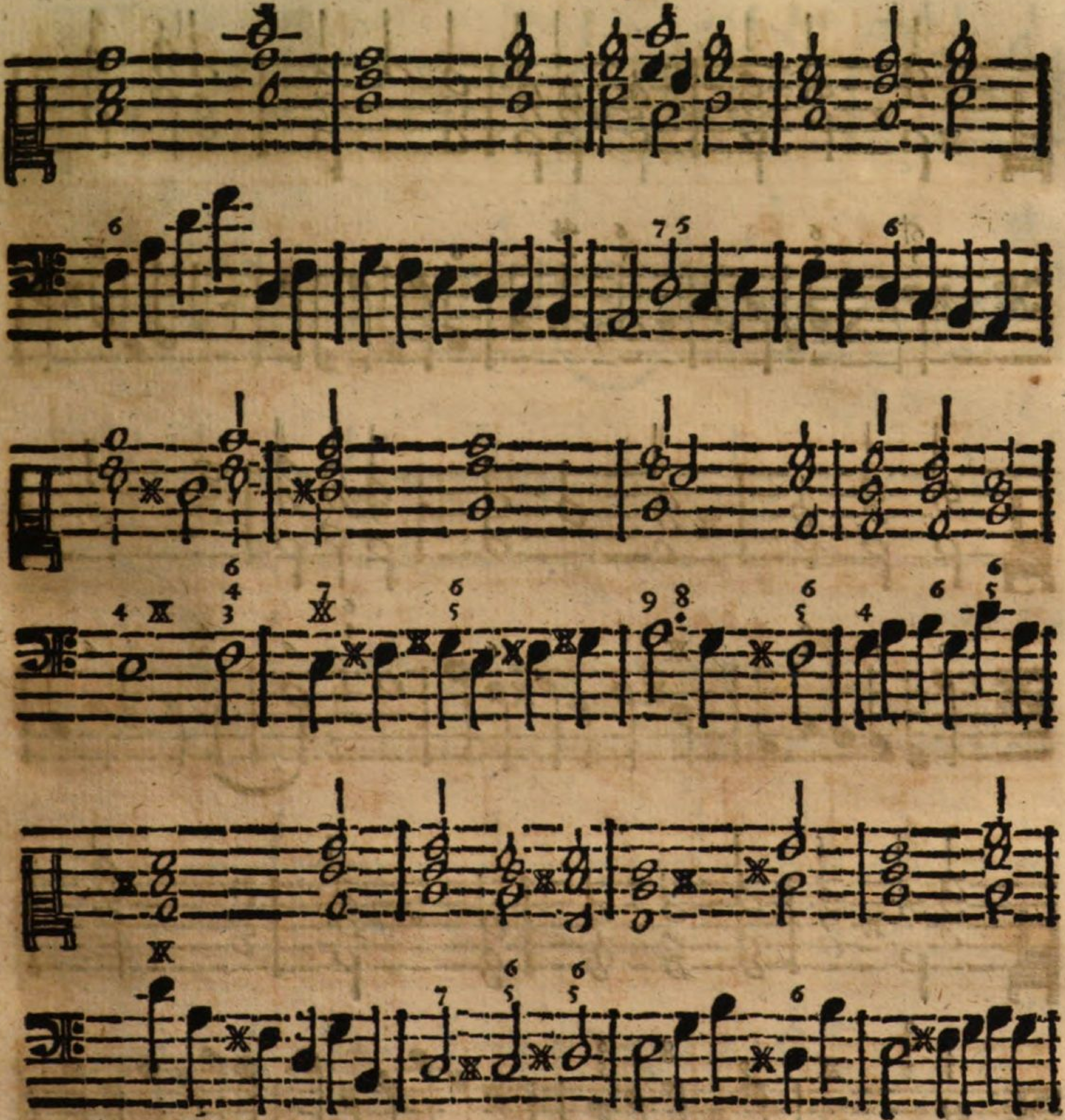


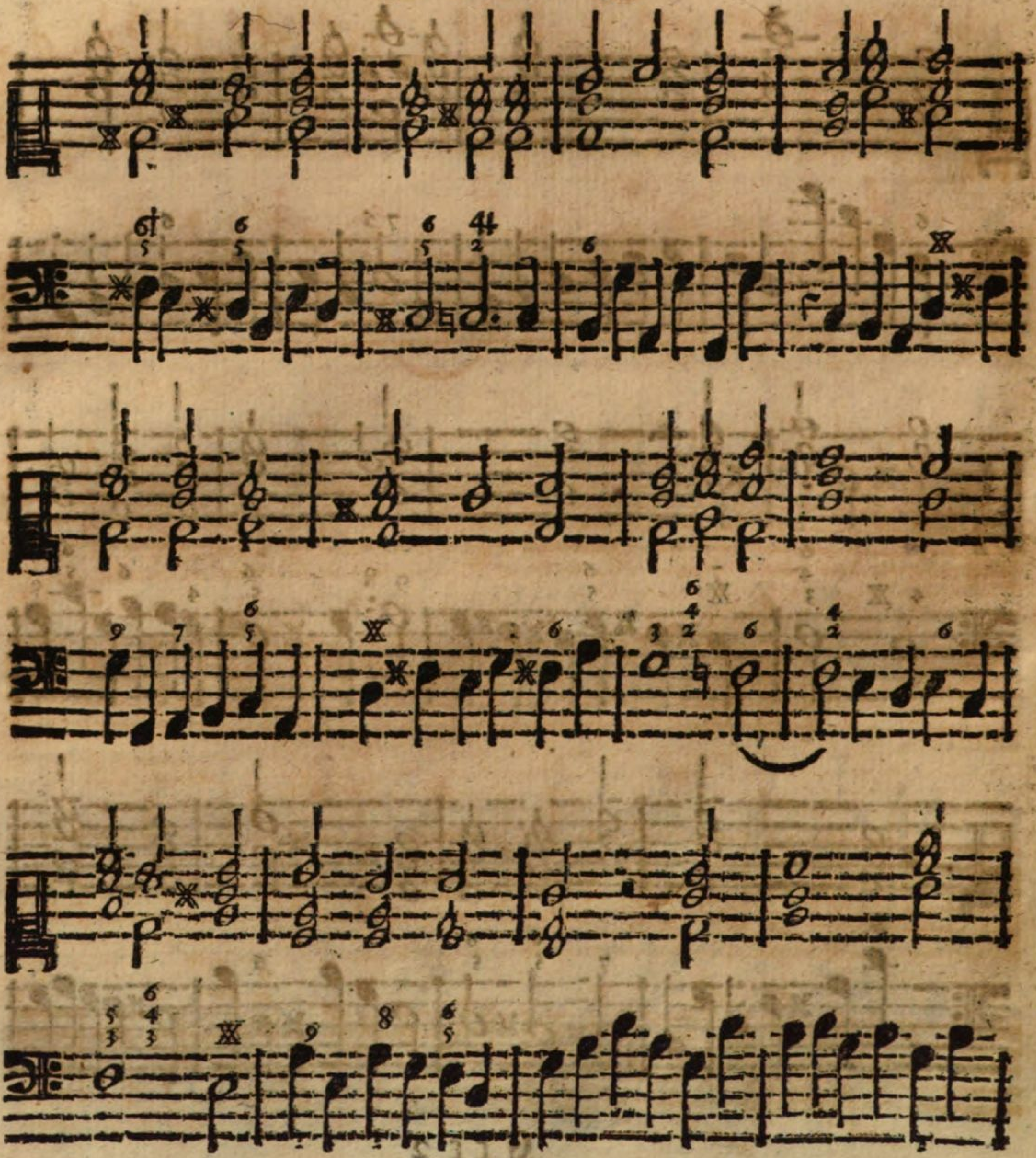


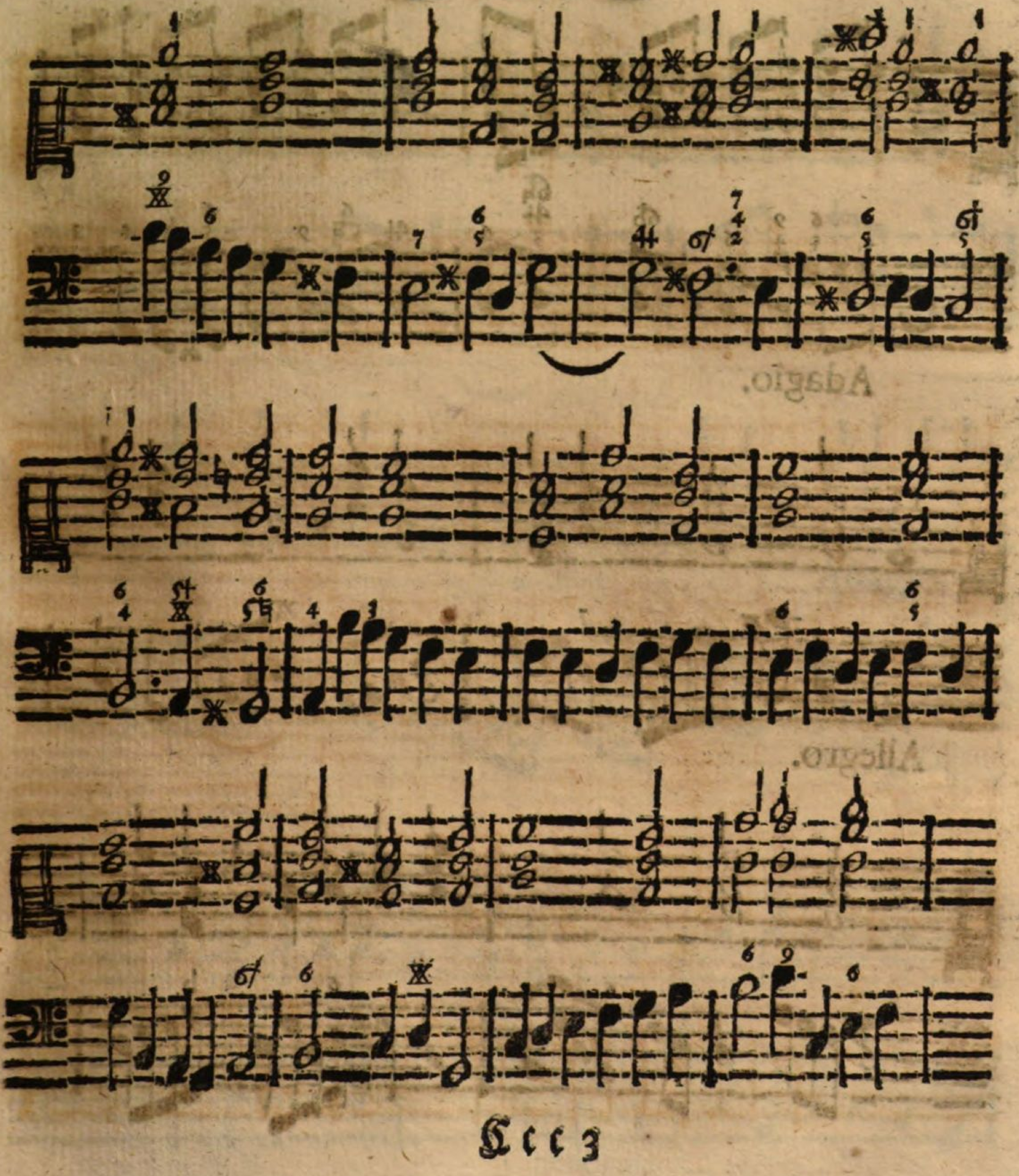


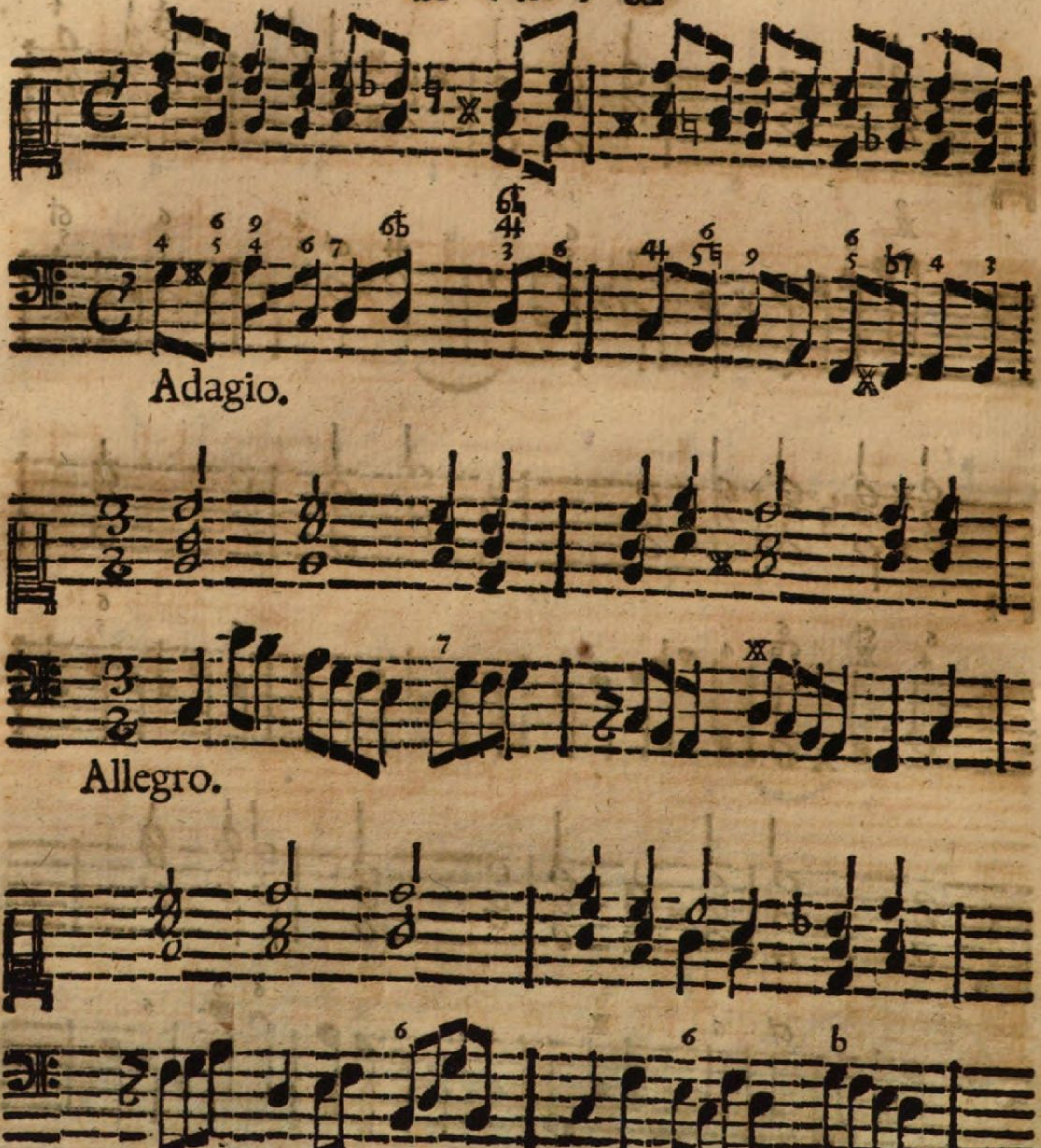


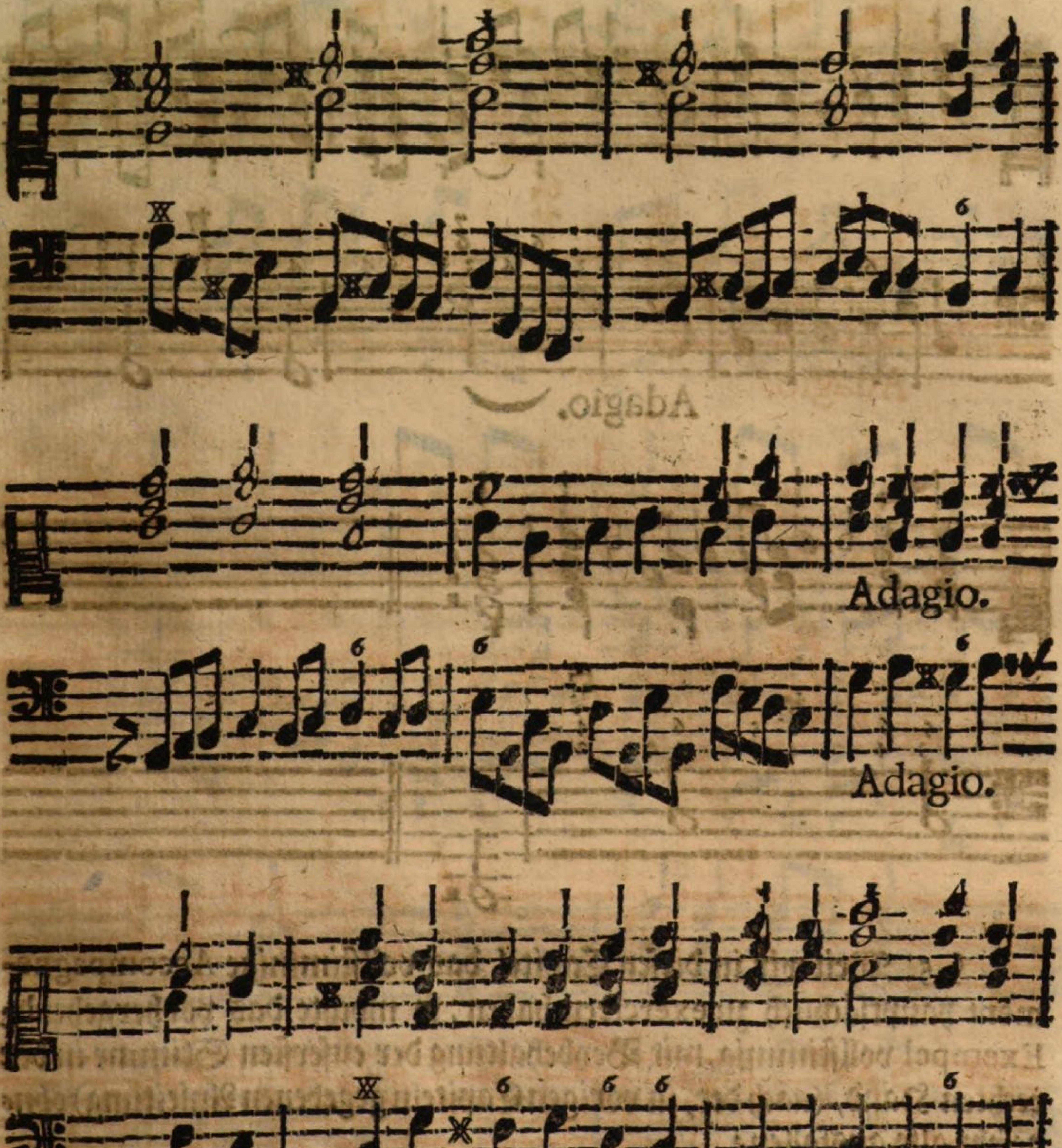


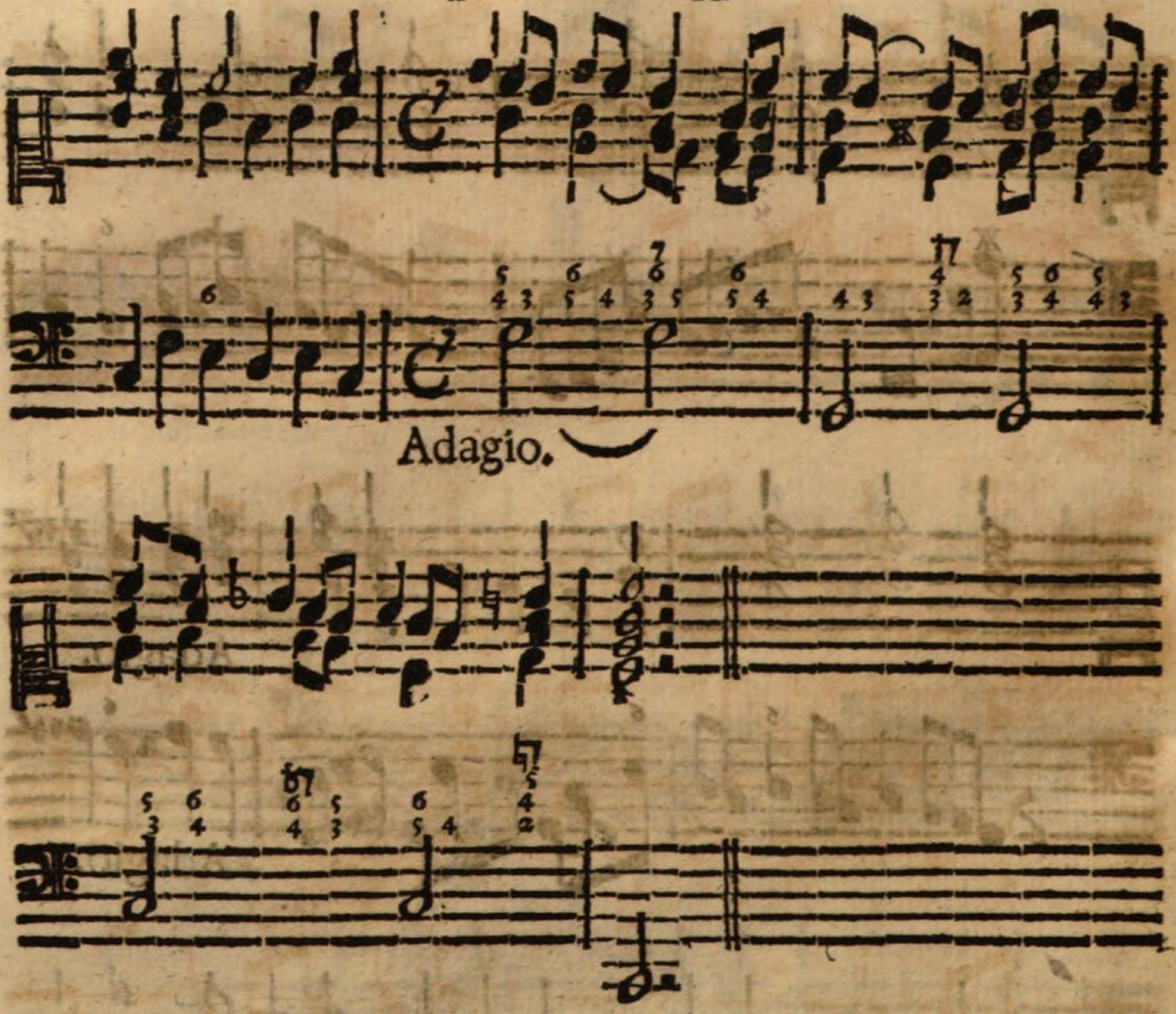




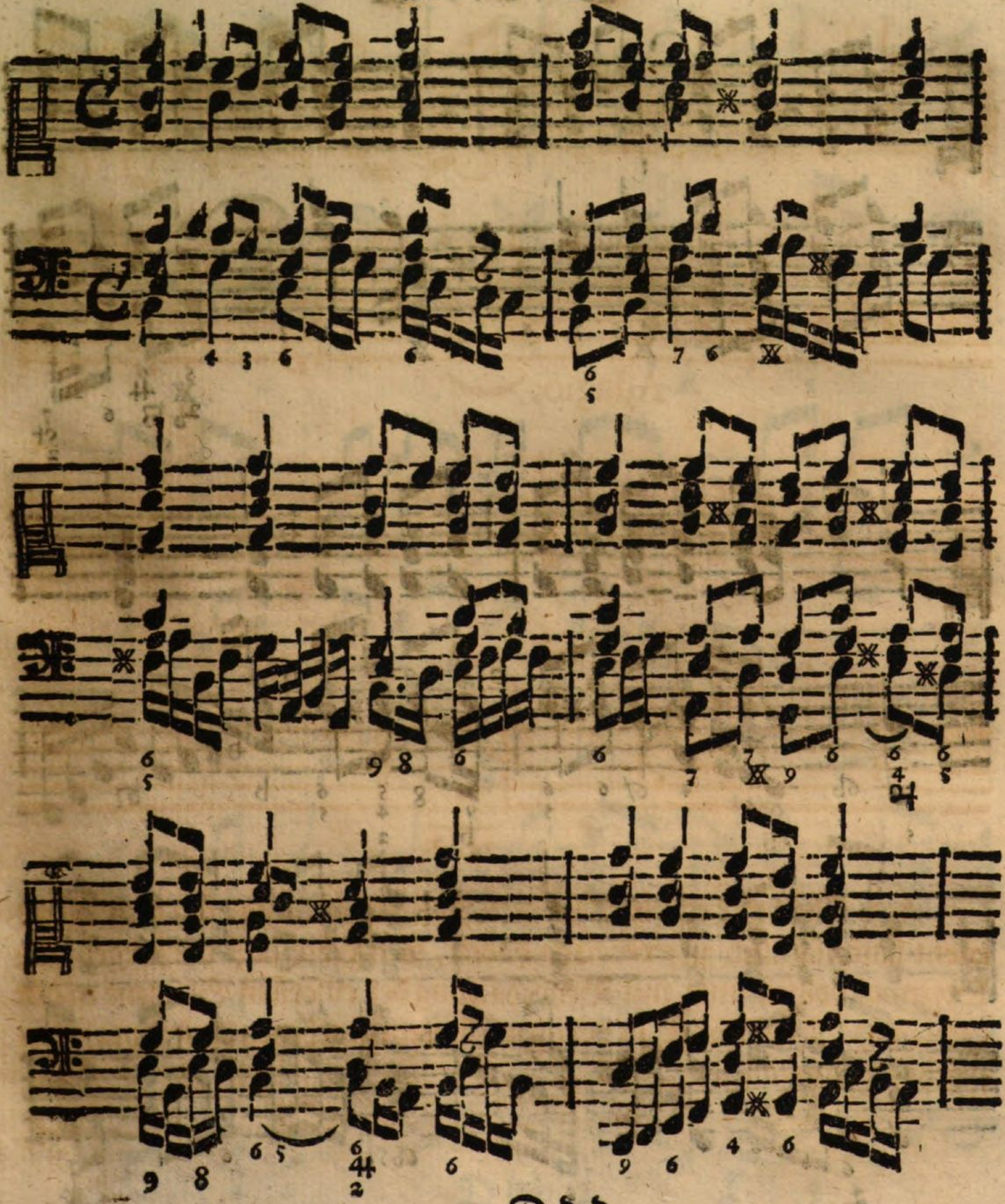


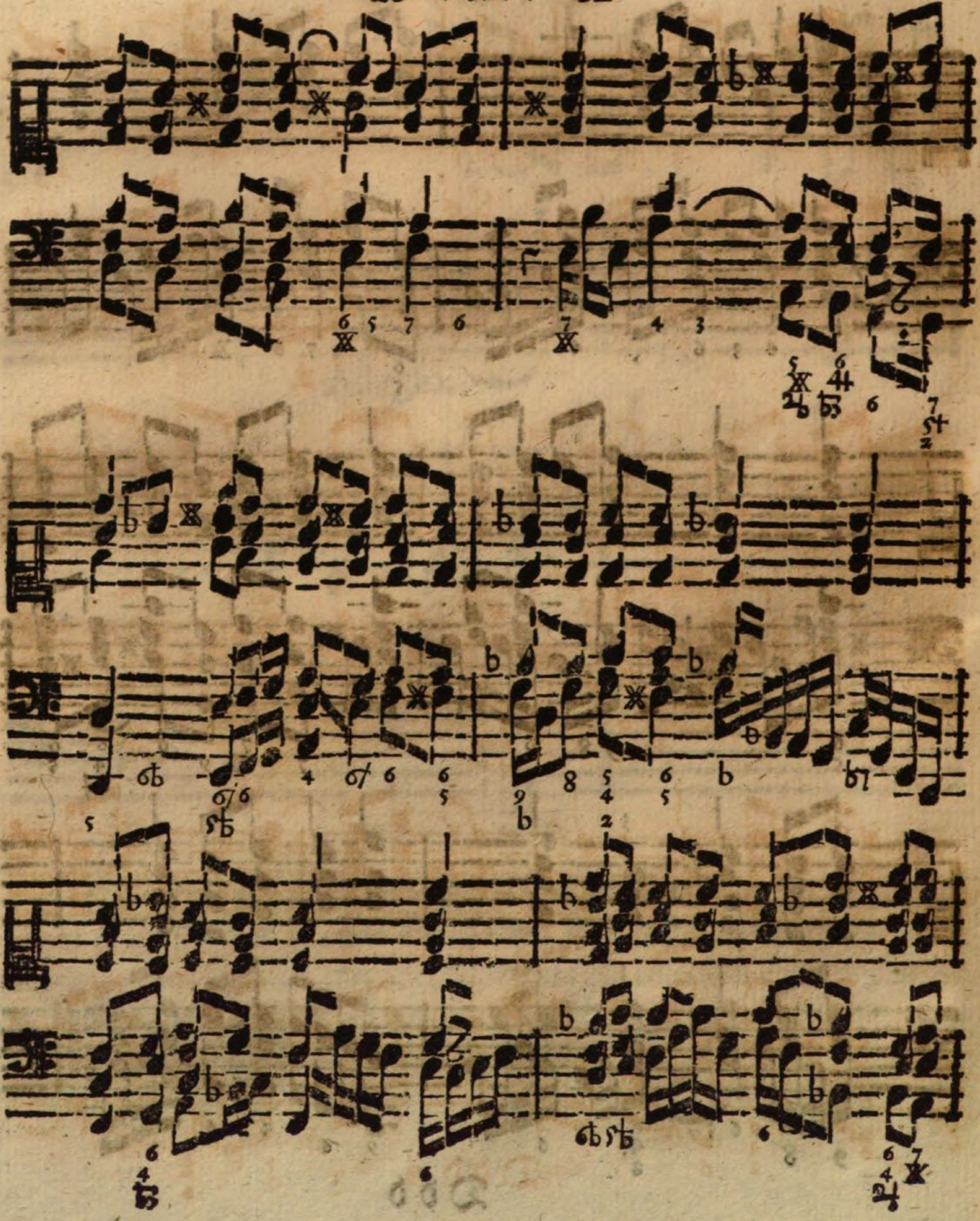

Adagio.
Allegro.

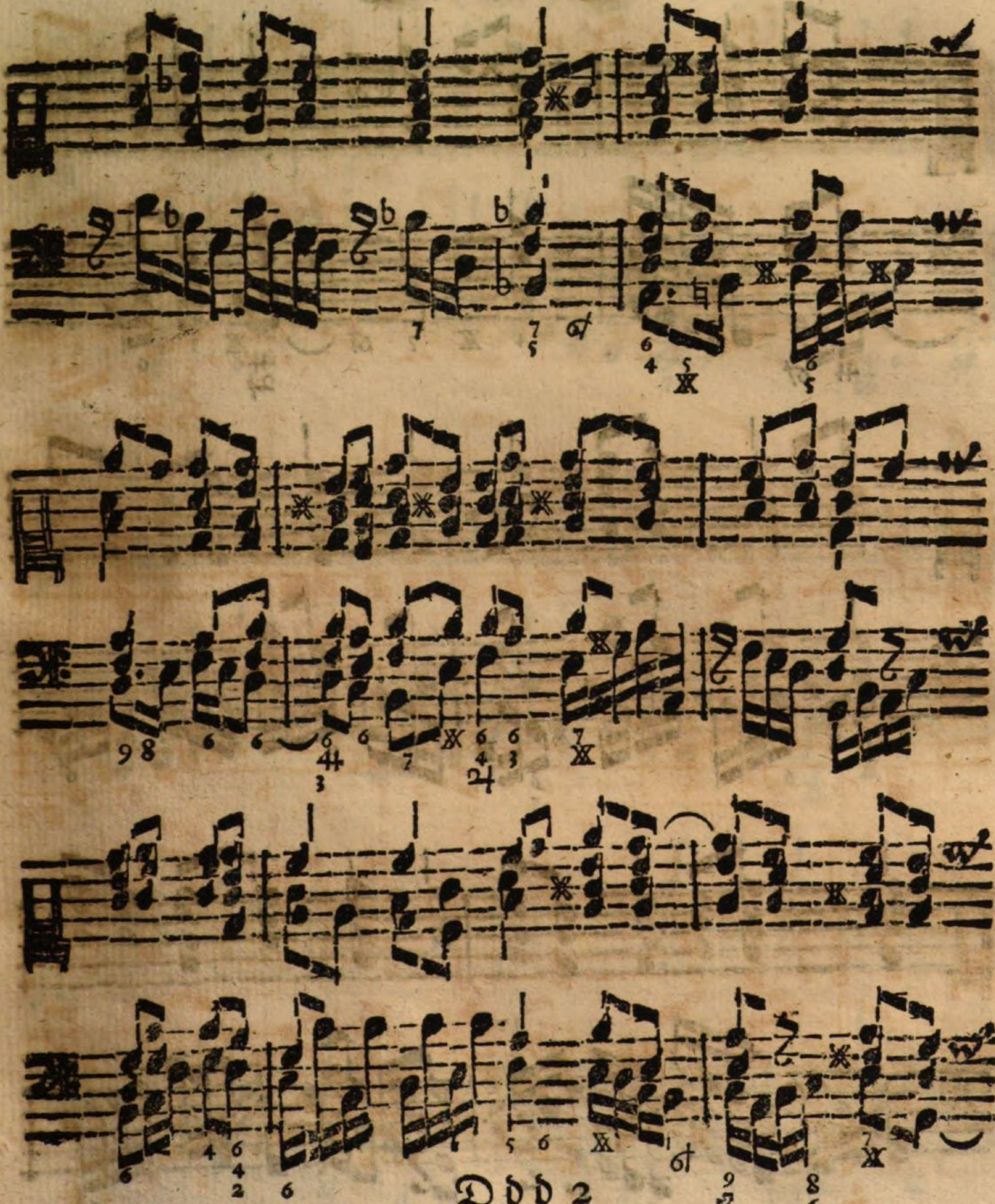

Adagio.
Adagio.

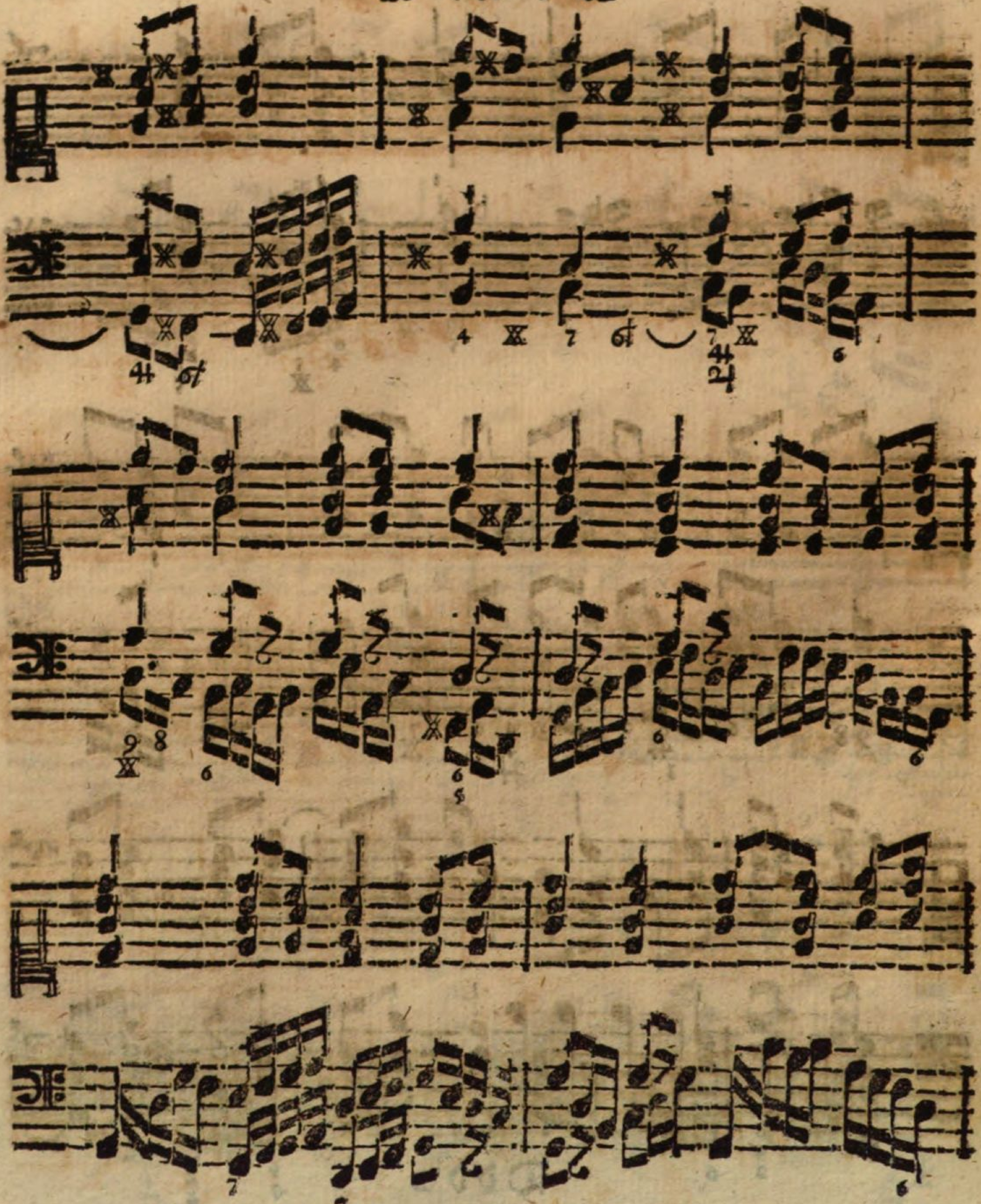


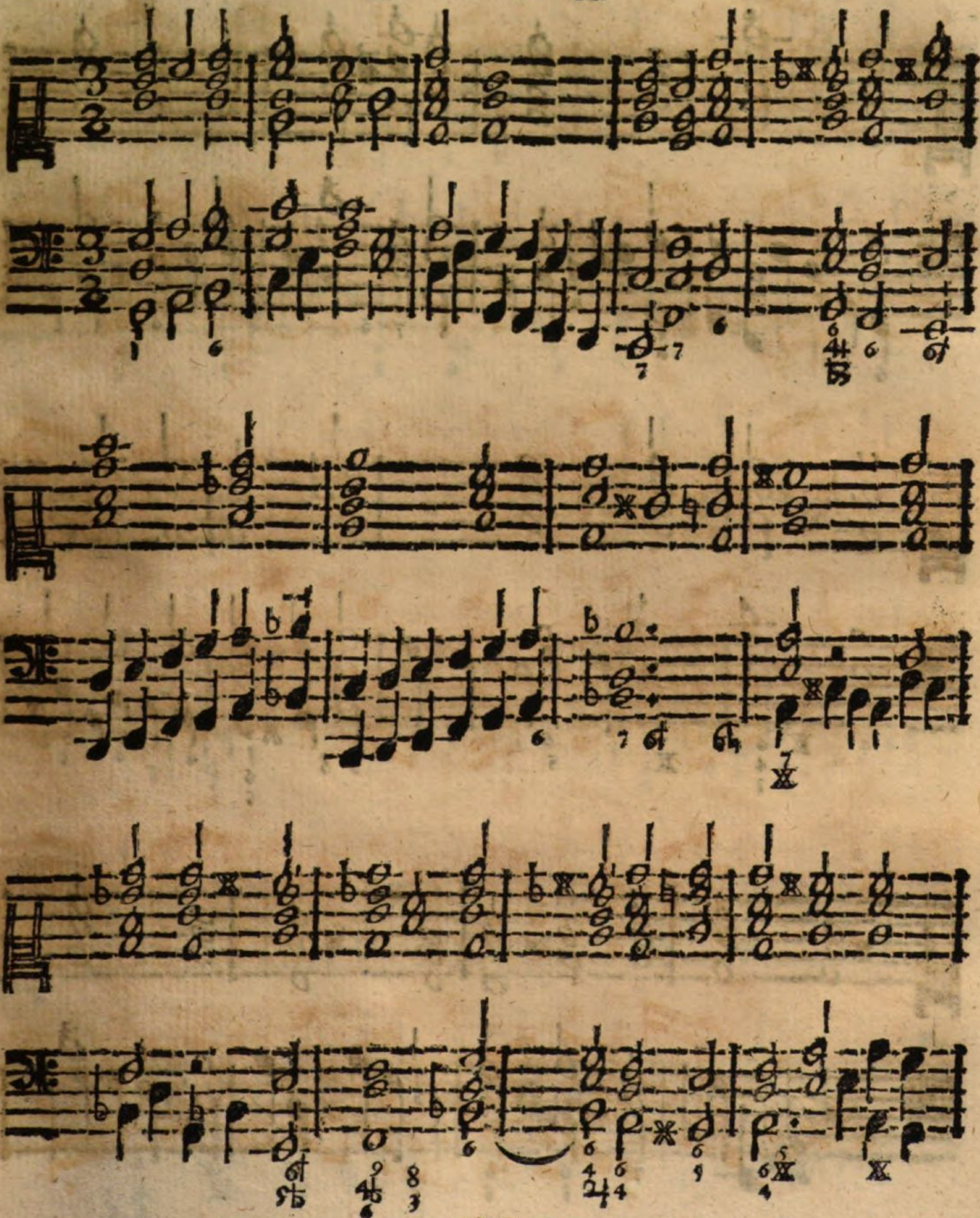
§. 5. Weil wir in dieſen Capitel das vollſtimmige Accompagnement hauptſächlich zu exerciren haben, ſo möchte das vorhergehende Exempel vollſtimmig, mit Beybehaltung der euſerſten Stimme in der rechten Hand, (nach der, in vorigen Capiteln gegebenen Anleitung) ohngefehr alſo ausfallen:

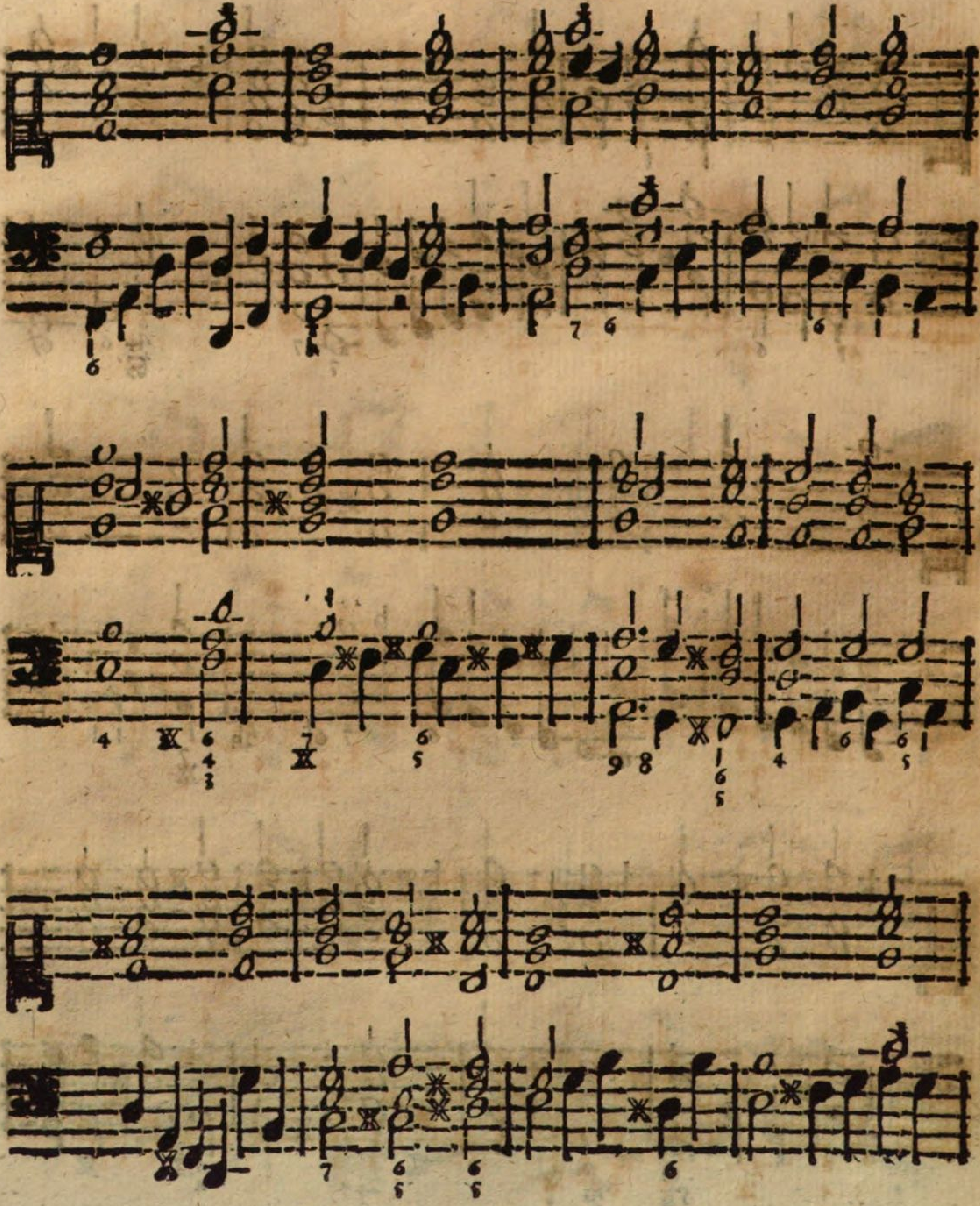


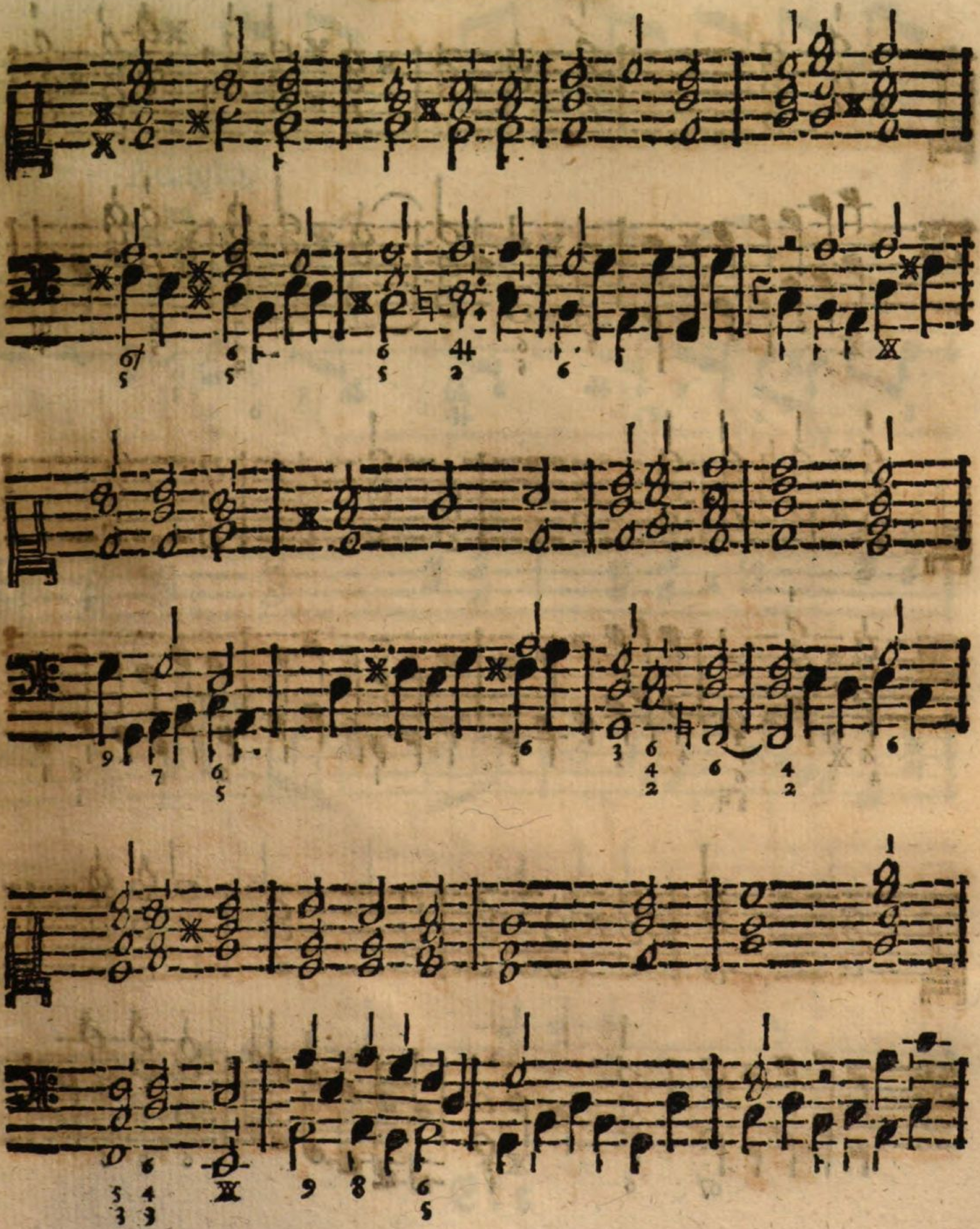


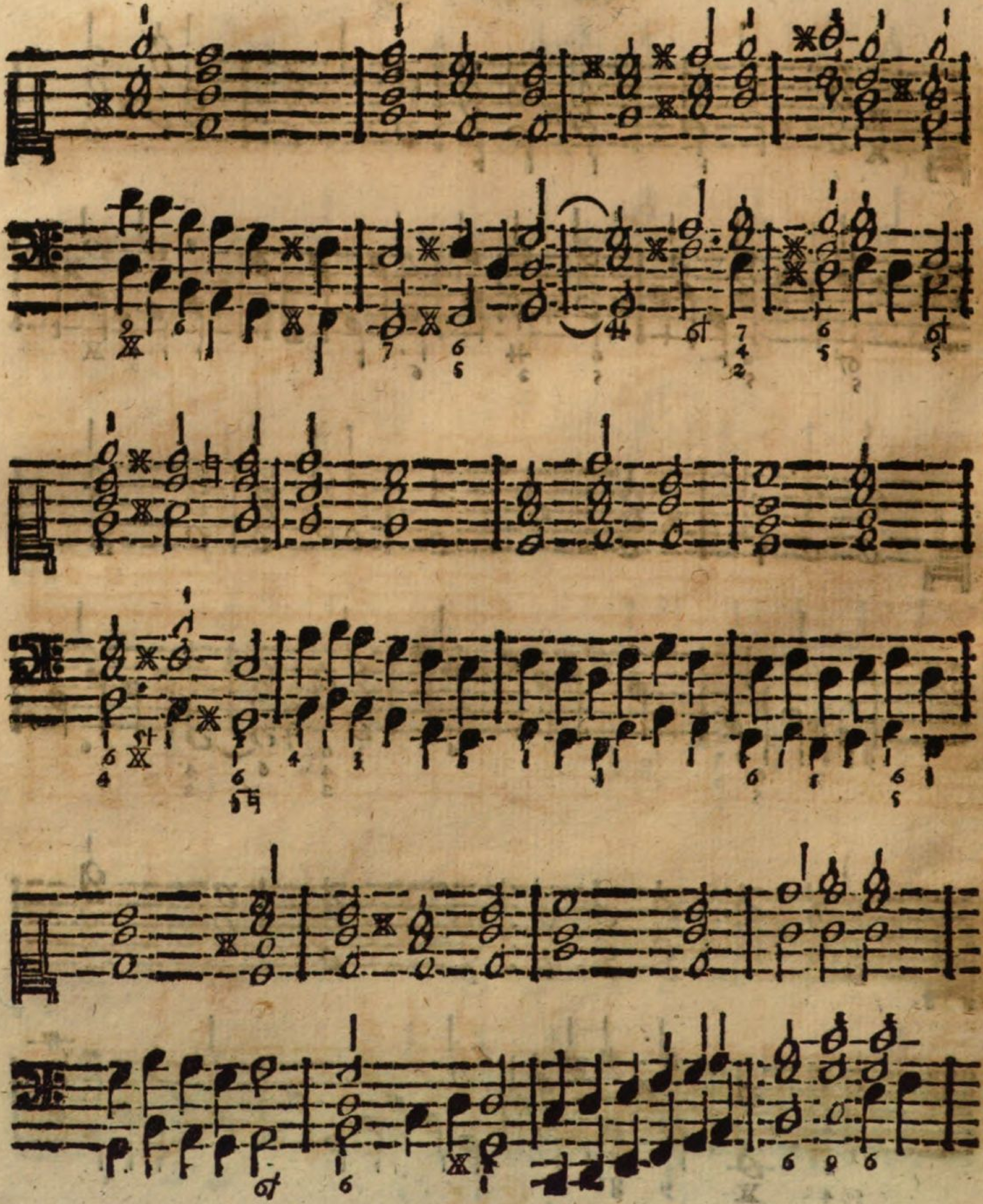


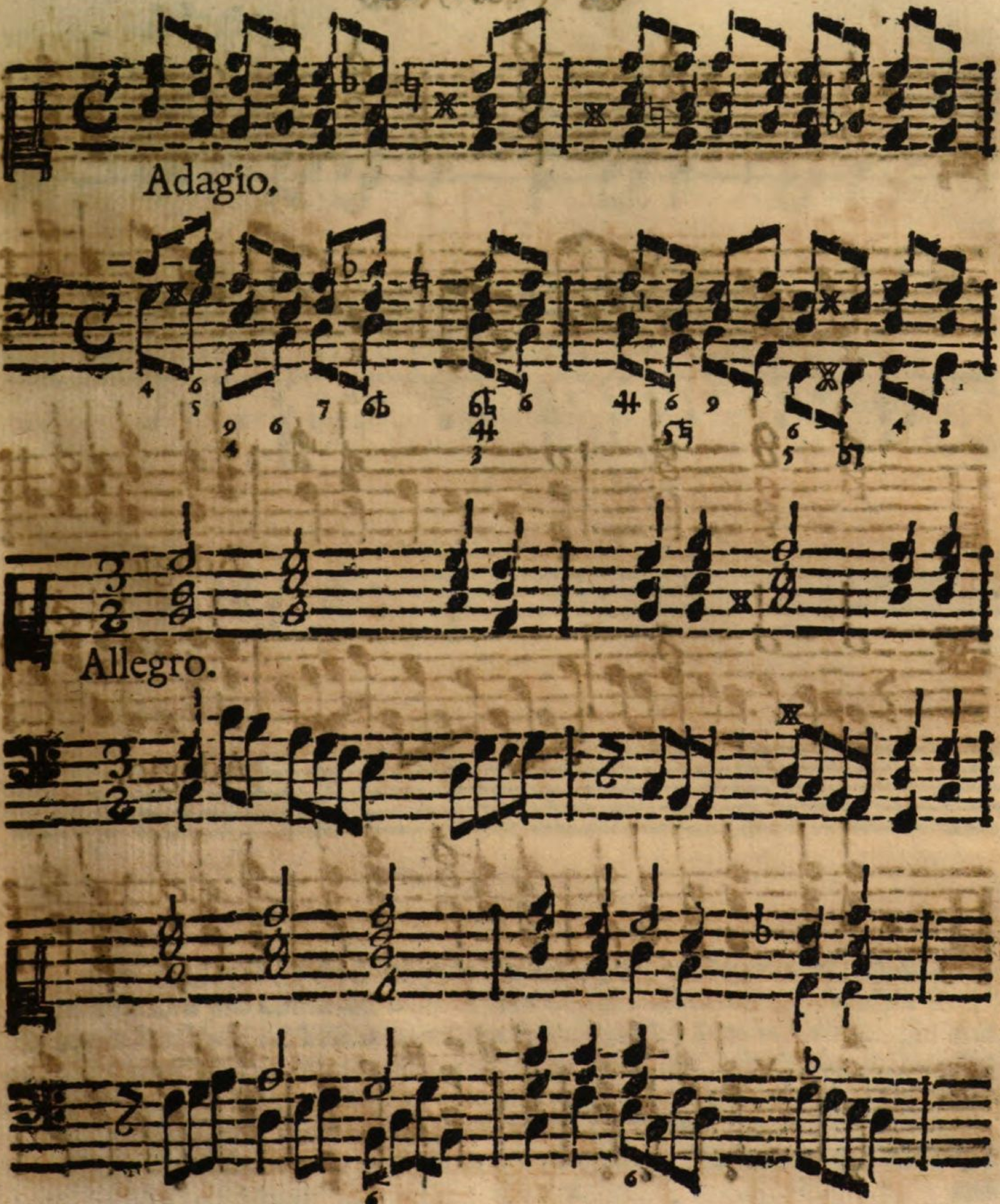


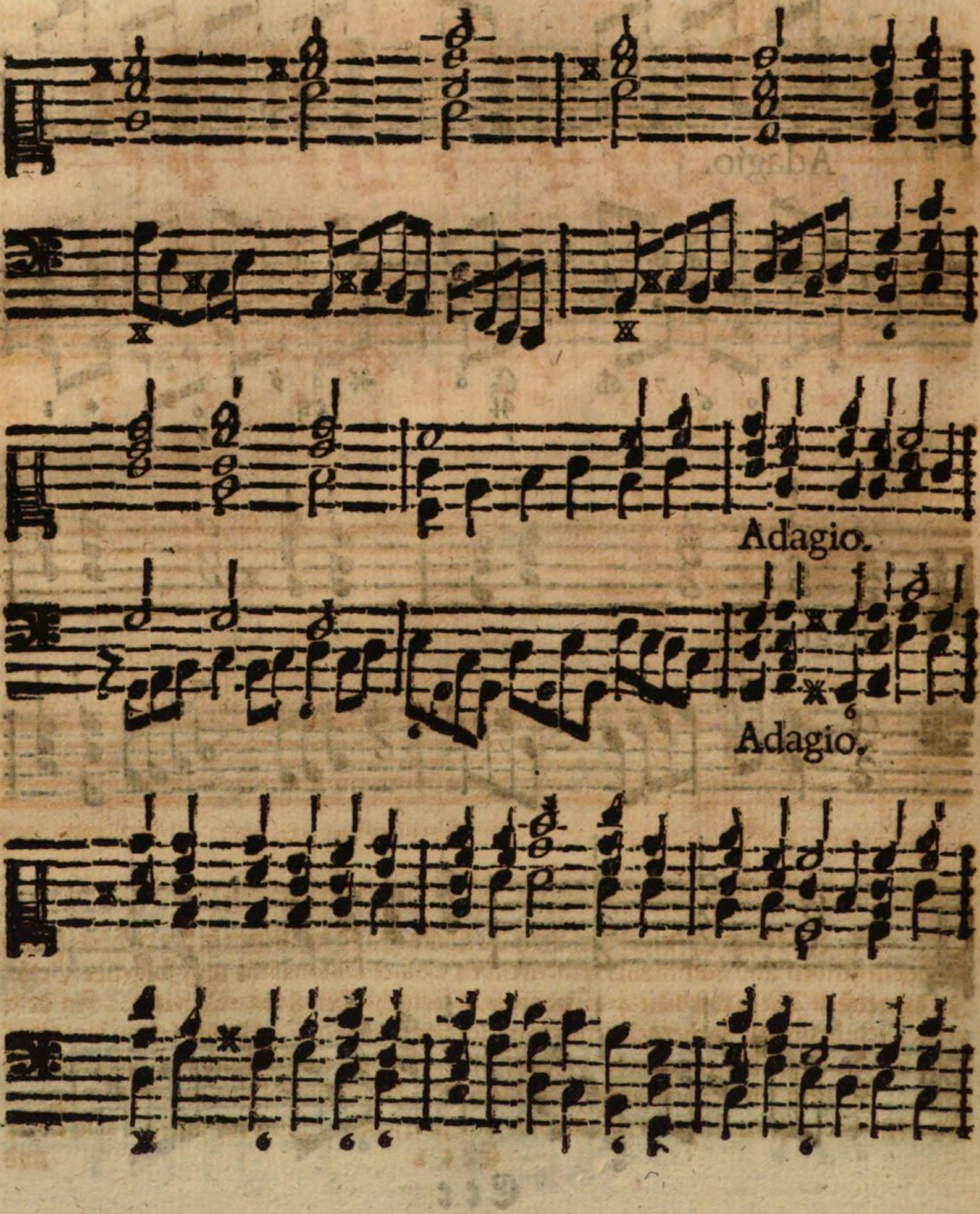


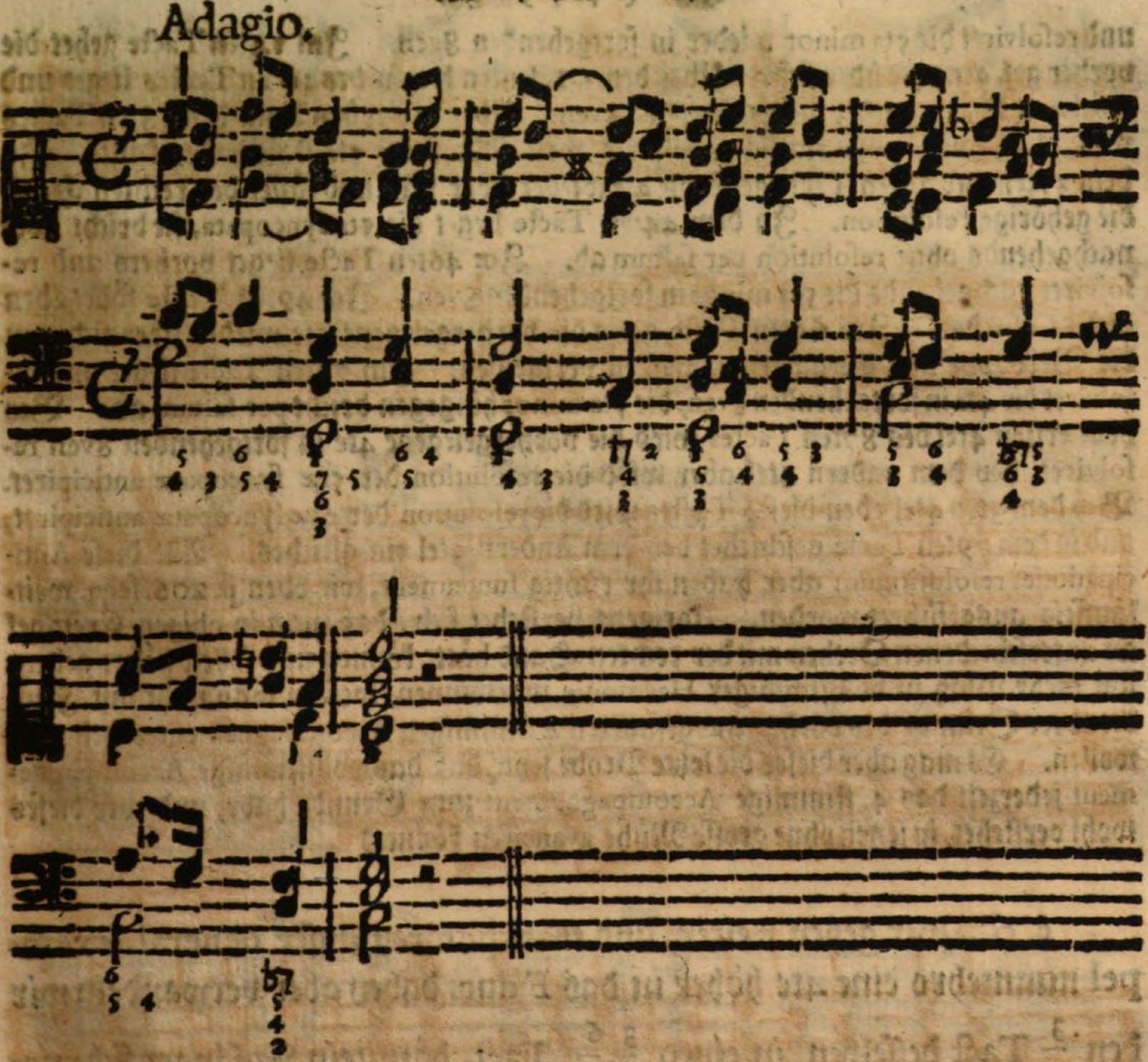







Adagio.
Allegro.

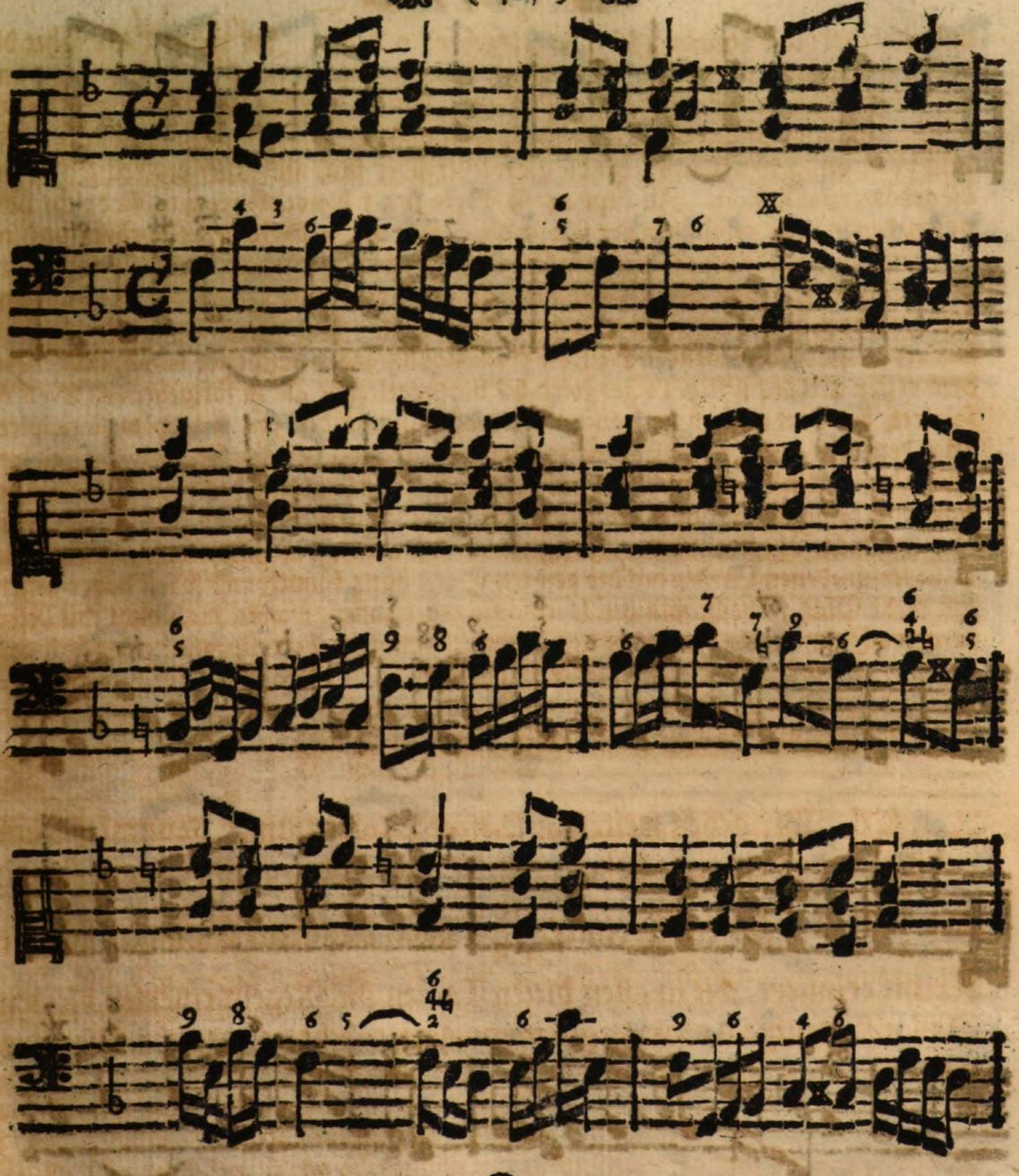

Adagio.
Adagio.

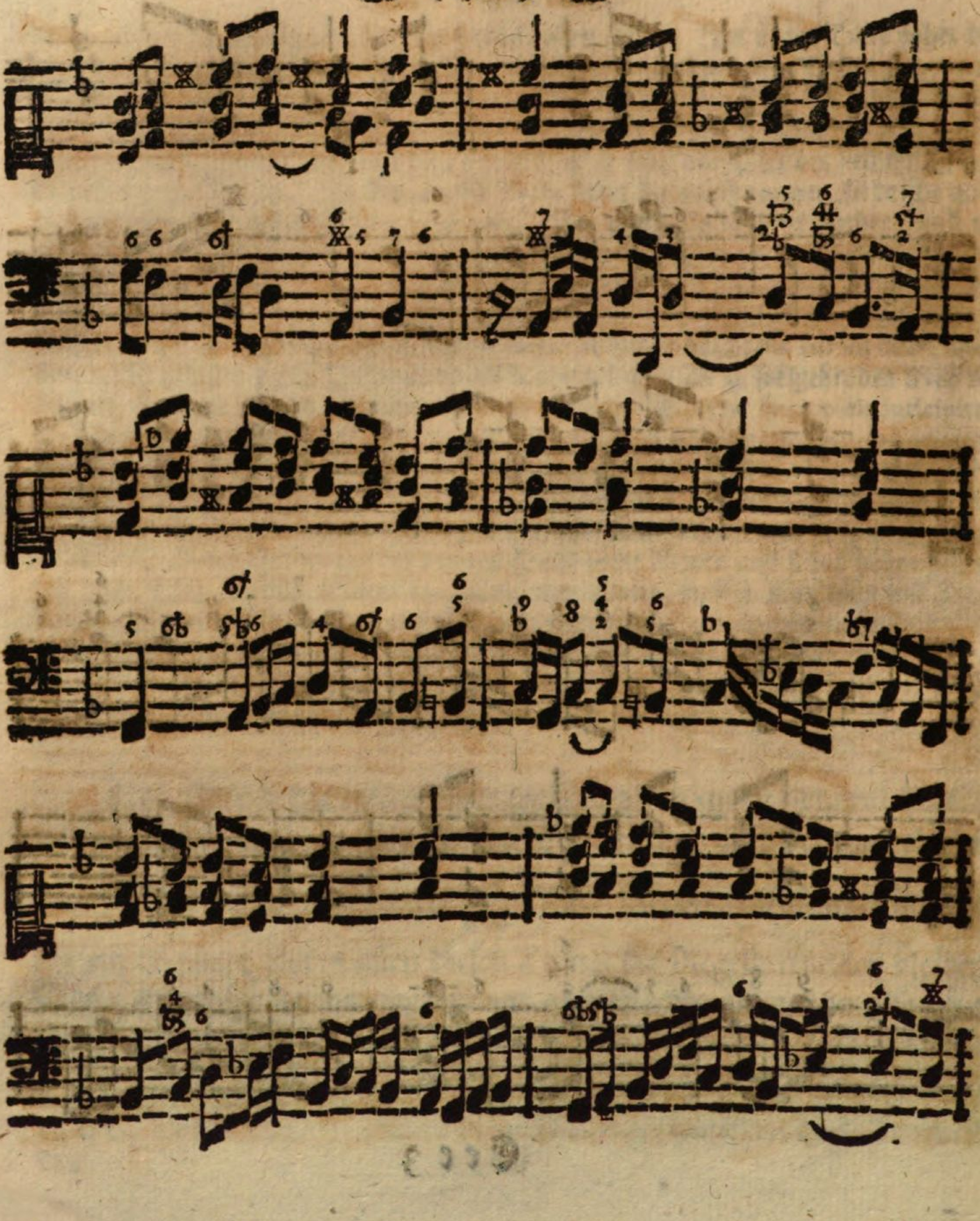


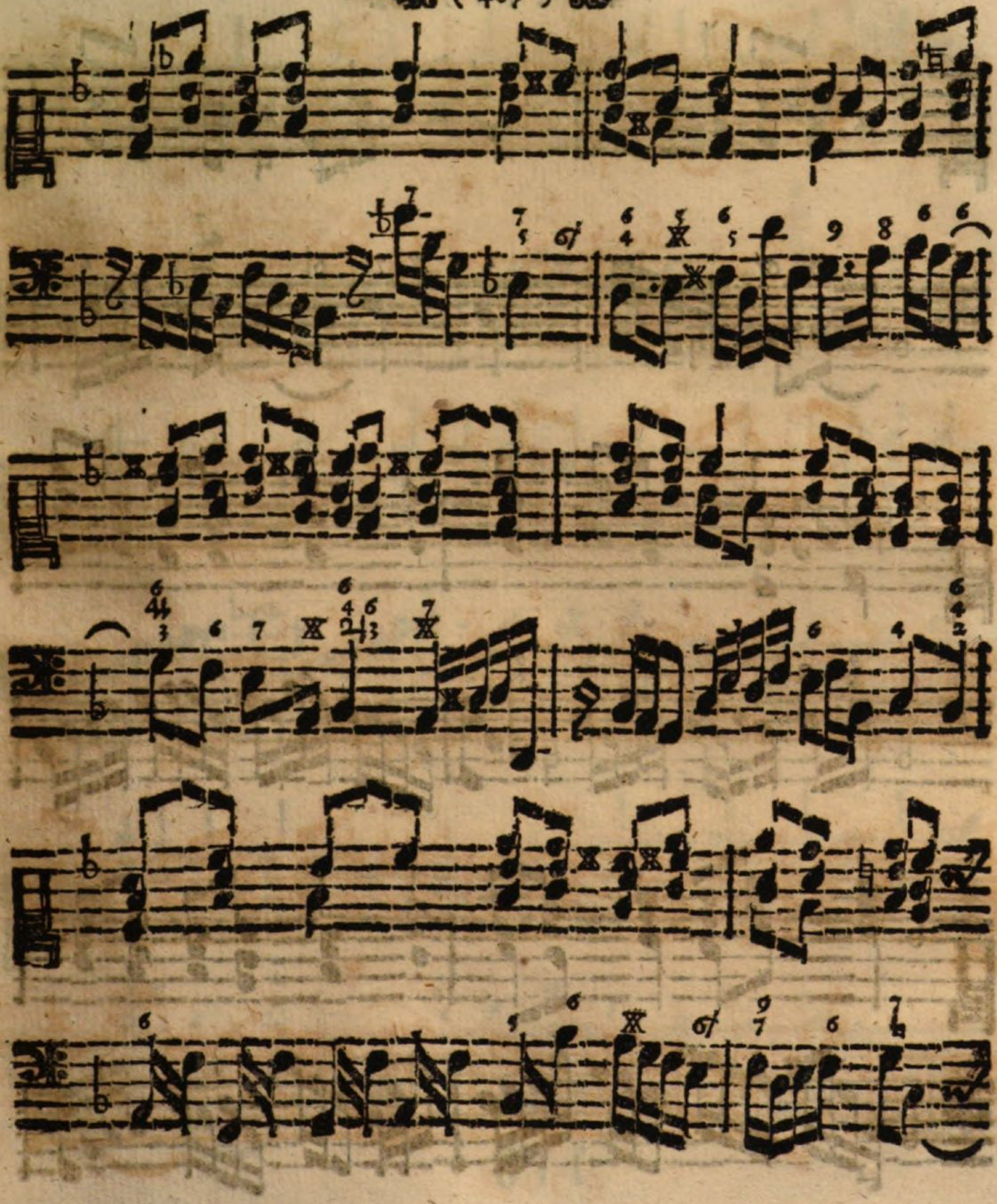
NB. In dieſen Exempel verfähret die lincke Hand mit denen in der rechten Hand vorher liegenden und nachmahls reſolvirenden Con- & Diſſonantiis auff folgende Arth: In dem erſten Tacte wird die 4ta ſyncopata in fortgehenden 8ven reſolviret. In dem 3ten Tacte bricht die vorhergelegene 5ta minor per ſaltum ab. In der letzten Note des 4ten Tactes lieget die 5ta minor. verhero und reſolviret nachgehends in fortgehenden 8ven. In dem 7ten Tacte anticipiret die lincke Hand die reſolution der 6tæ ligatæ. In 8ten Tacte iſt Anticipatio reſolutionis 4tæ zu erſehen. In dem 10ten Tacte lieget

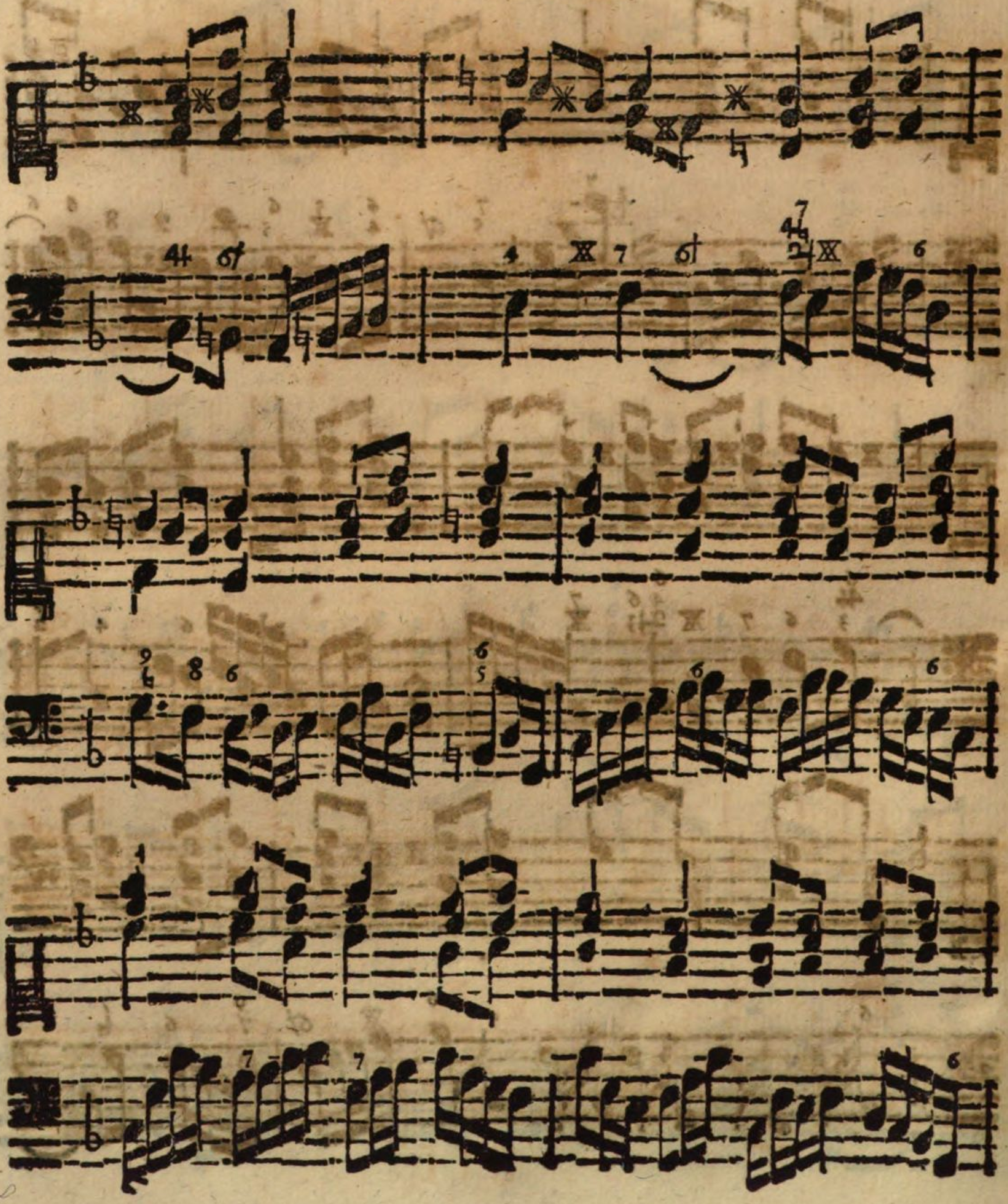
und reſolvirt die 5ta minor wieder in fortgehenden 8ven. Im 14ten Tacte gehet die vorher gelegene 4te über ſich. Uber denen 2. letzten Noten des 16ten Tactes lieget und reſolviret die 4te wieder in fortgehenden 8ven. Uber der erſten Note des 18ten Tactes wird die reſolutio 7mæ richtig anticipiret, weil allda keine 5te ſtatt haben kunte. In dem 35ten und 36ten Tacte gehet die 4te wieder über ſich, und läſſet der rechten Hand die gehörige reſolution. In dem 44ten Tacte lieget die 5ta ſyncopata, ſie bricht aber nachgehends ohne reſolution per ſaltum ab. Im 46ten Tacte lieget vorhero und reſolviret nachgehends die 5ta minor in fortgehenden 8ven. Im 49ten Tacte fället eben dieſer Caſus vor. Im 65ten Tacte gehet die vorhergelegene 4te wieder über ſich, um die Verdoppelung der harten 3 maj. zu vermeiden. Im 73ten Tacte lieget und reſolviret die 4te in fortgehenden 8ven, die 5ta minor hingegen bricht per ſaltum ab. Bey dem erſten 4tel des 87ten Tactes wird die vorhergelegene 4te in fortgehenden 8ven reſolviret, bey dem andern 4tel aber wird die reſolution der 5tæ ſyncopatæ anticipiret. Bey dem 3ten 4tel eben dieſes Tactes wird die reſolution der 6tæ ſyncopatæ anticipiret, und in dem 79ten Tacte geſchiehet bey dem andern 4tel ein gleiches. Alle dieſe Anticipationes reſolutionum aber haben ihr richtig fundament, wie oben p. 206. ſeqq. weitläufftig ausgeführet worden. Ubrigens verſtehet ſich, daß man in obigen Exempel an unterſchiedenen Orthen mit der rechten Hand hätte können und ſollen höher gehen, um mehr Platz zu vollſtimmiger Harmonie zugewinnen, wofern man nicht mit Fleiß die obere Stimme des vorher ausgeführten 4ſtimmigen Accompagnementes behalten wollen. Es mag aber dieſes die letzte Probe ſeyn, daß das vollſtimmige Accompagnement jederzeit das 4. ſtimmige Accompagnement zum Grunde habe, und wer dieſes wohl verſtehet, in jenen ohne groſſe Mühe avanciren könne.)

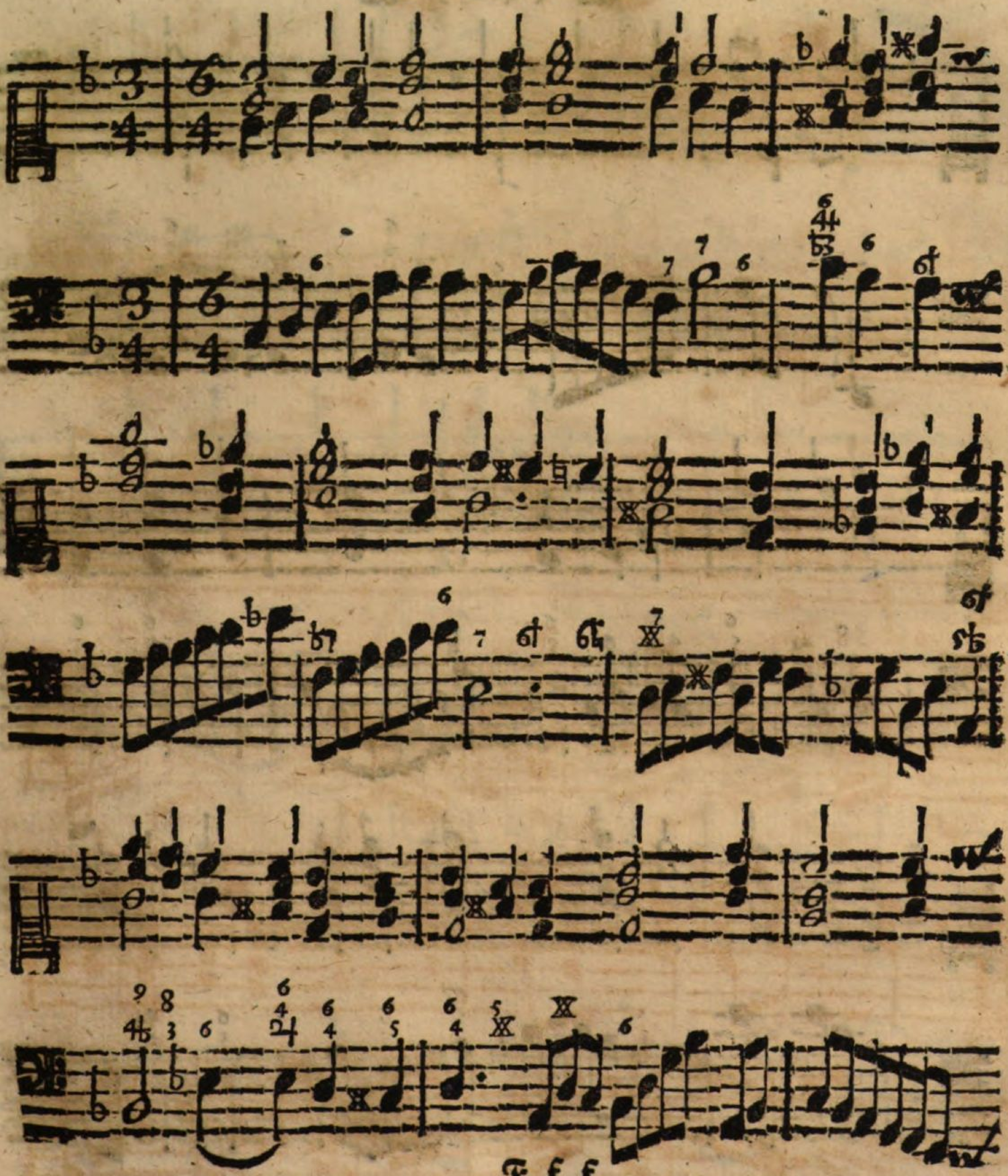
§. 6. Wir gehen weiter, und transponiren unſer General-Exempel nunmehro eine 4te höher in das F dur. dabey aber verwandeln wir den $\frac{3}{2}$ Tact deſſelben, in einen $\frac{3}{4}\frac{6}{4}$ Tact, damit ein Anfänger ſich wiederum erinnere, wie in allen dieſen Tacten die Regeln einerley bleiben. Das 4 ſtimmige Accompagnement aber möchte ohngefehr alſo gerathen.

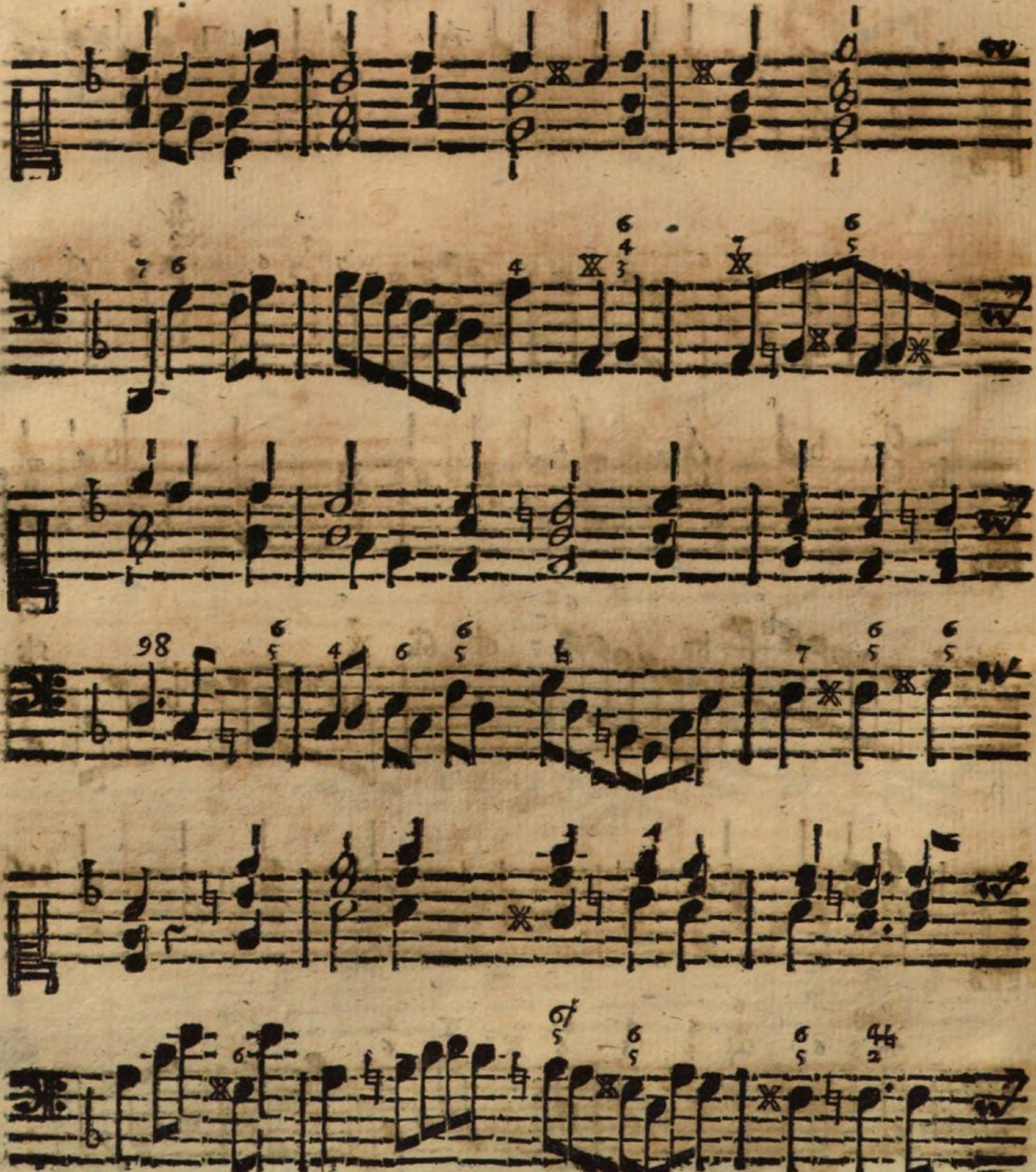


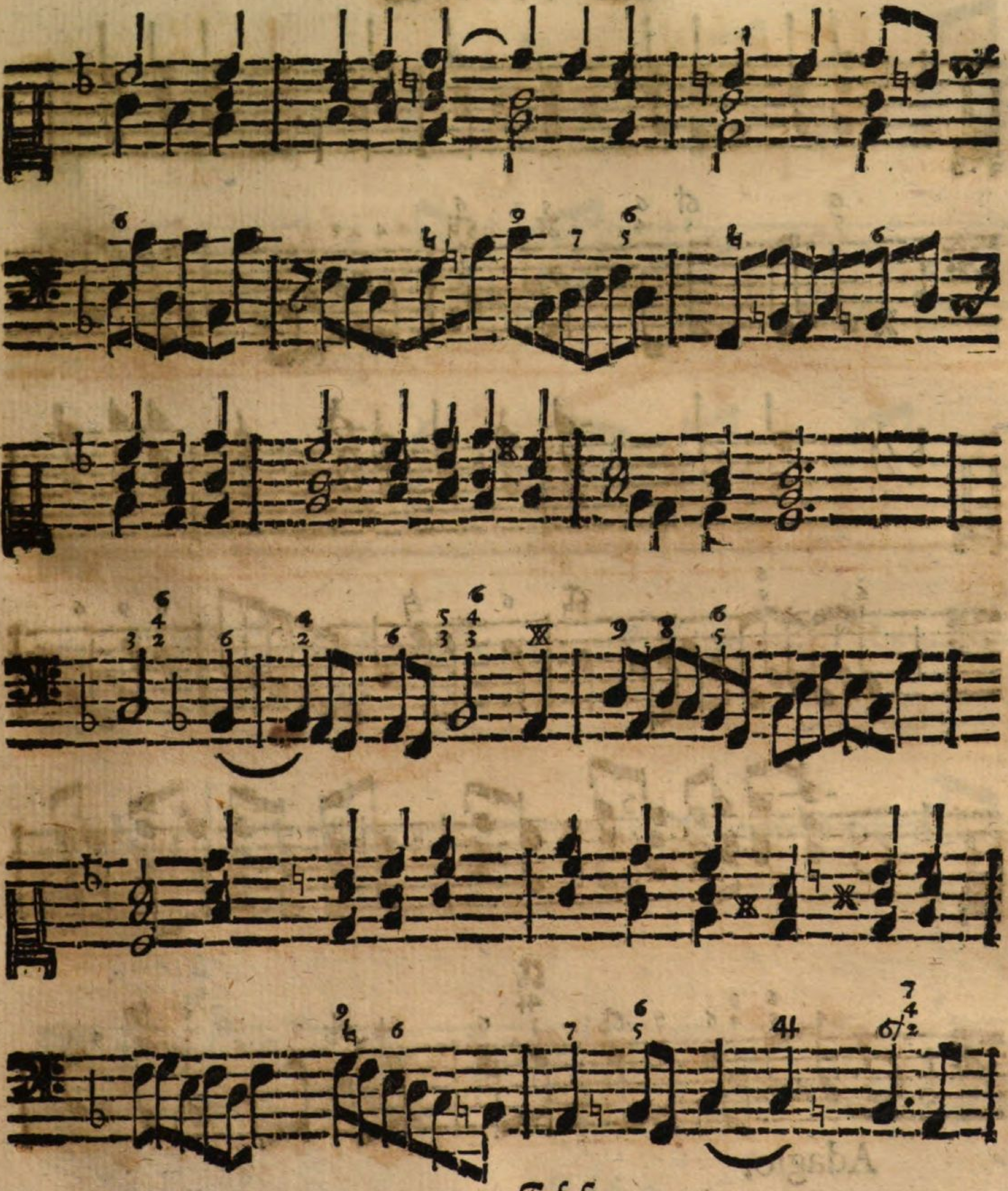


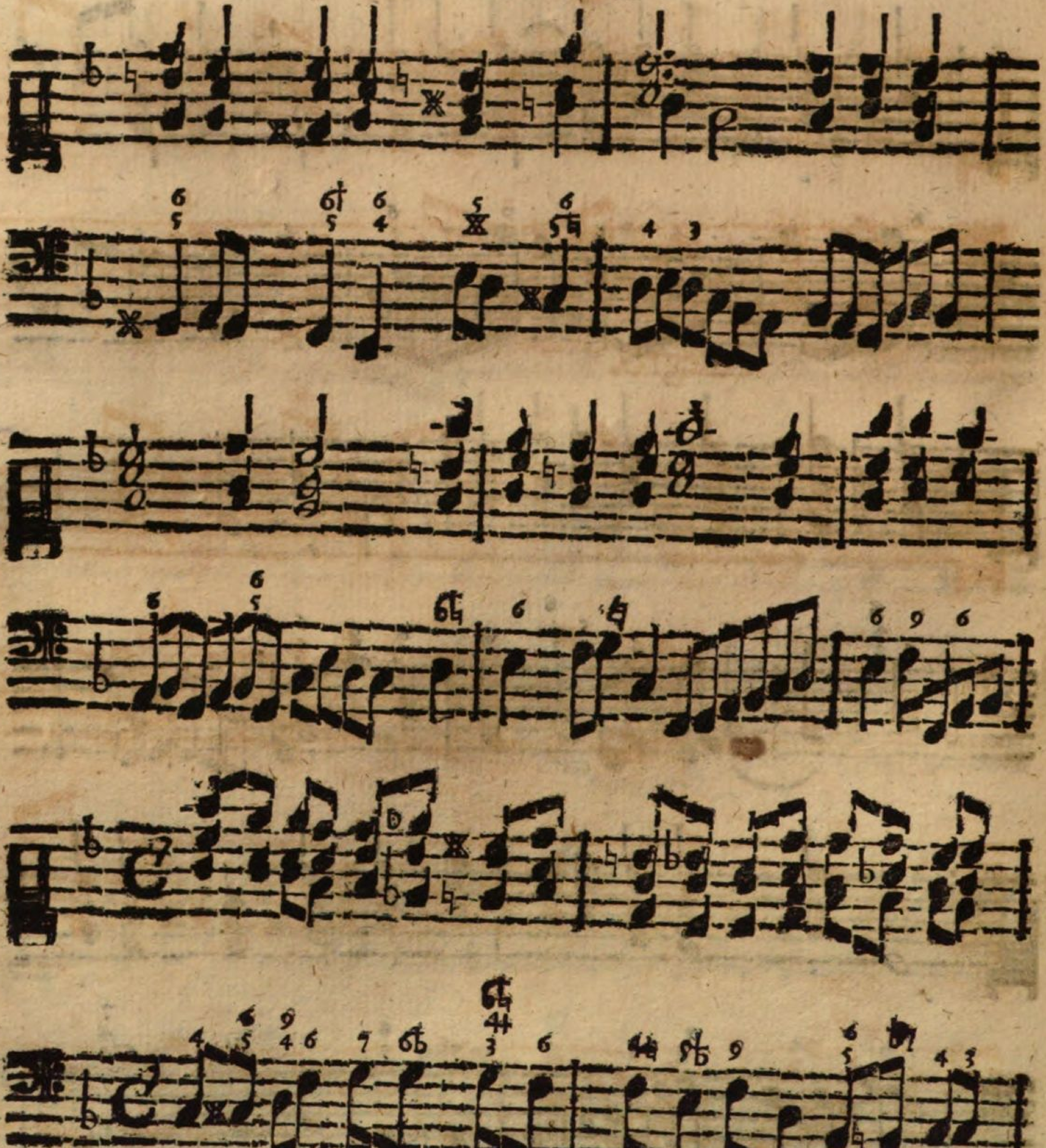


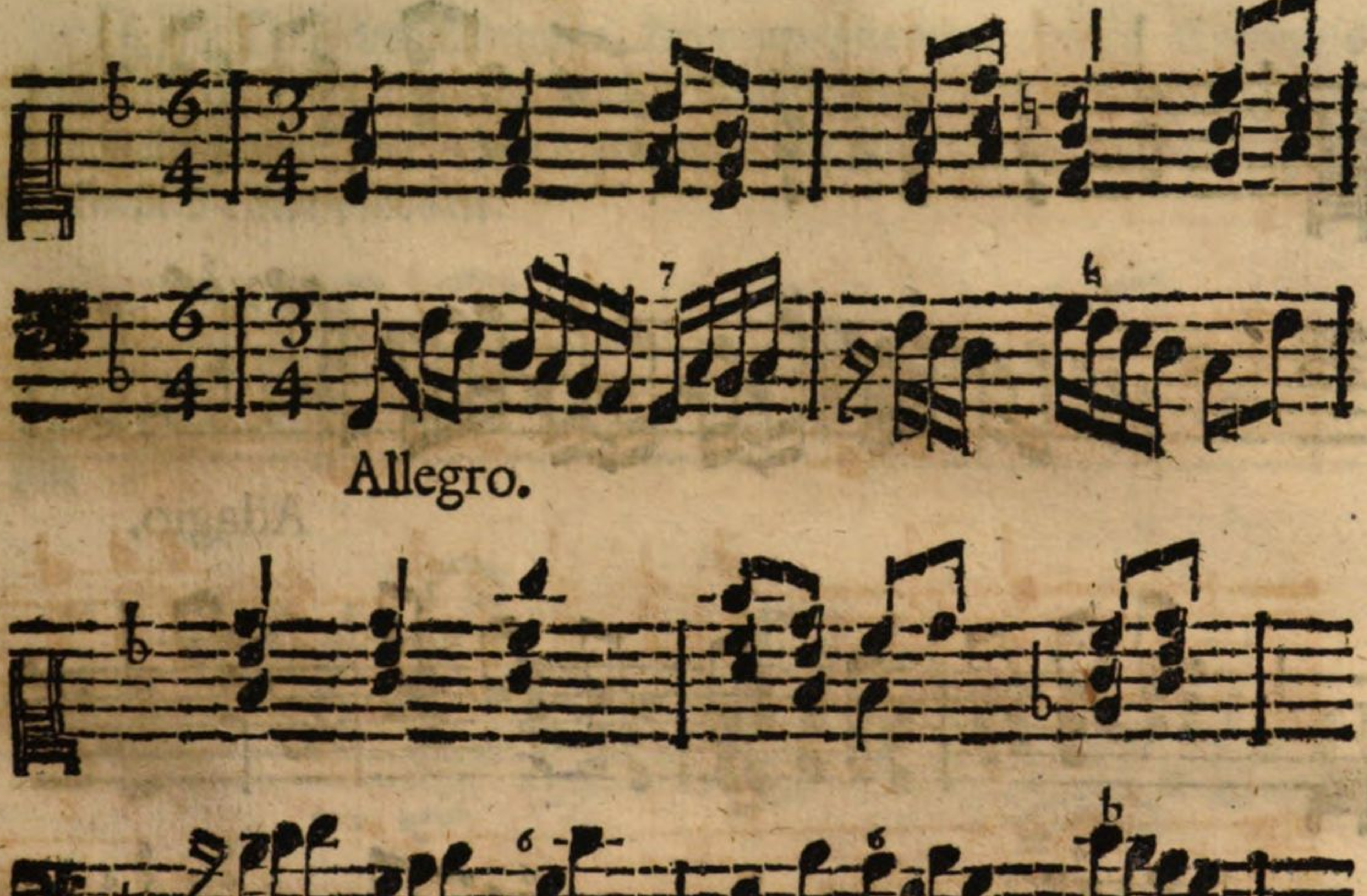


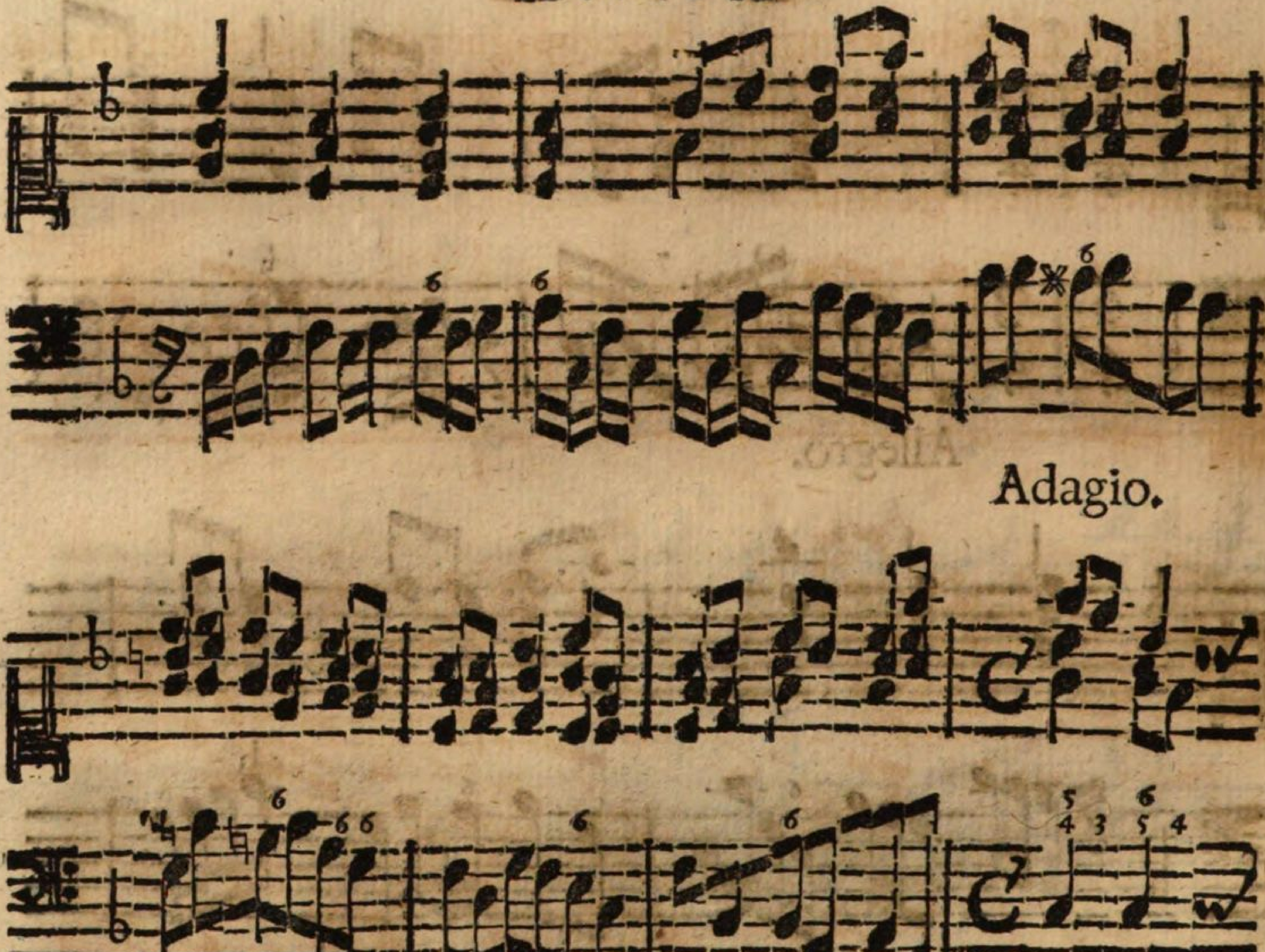




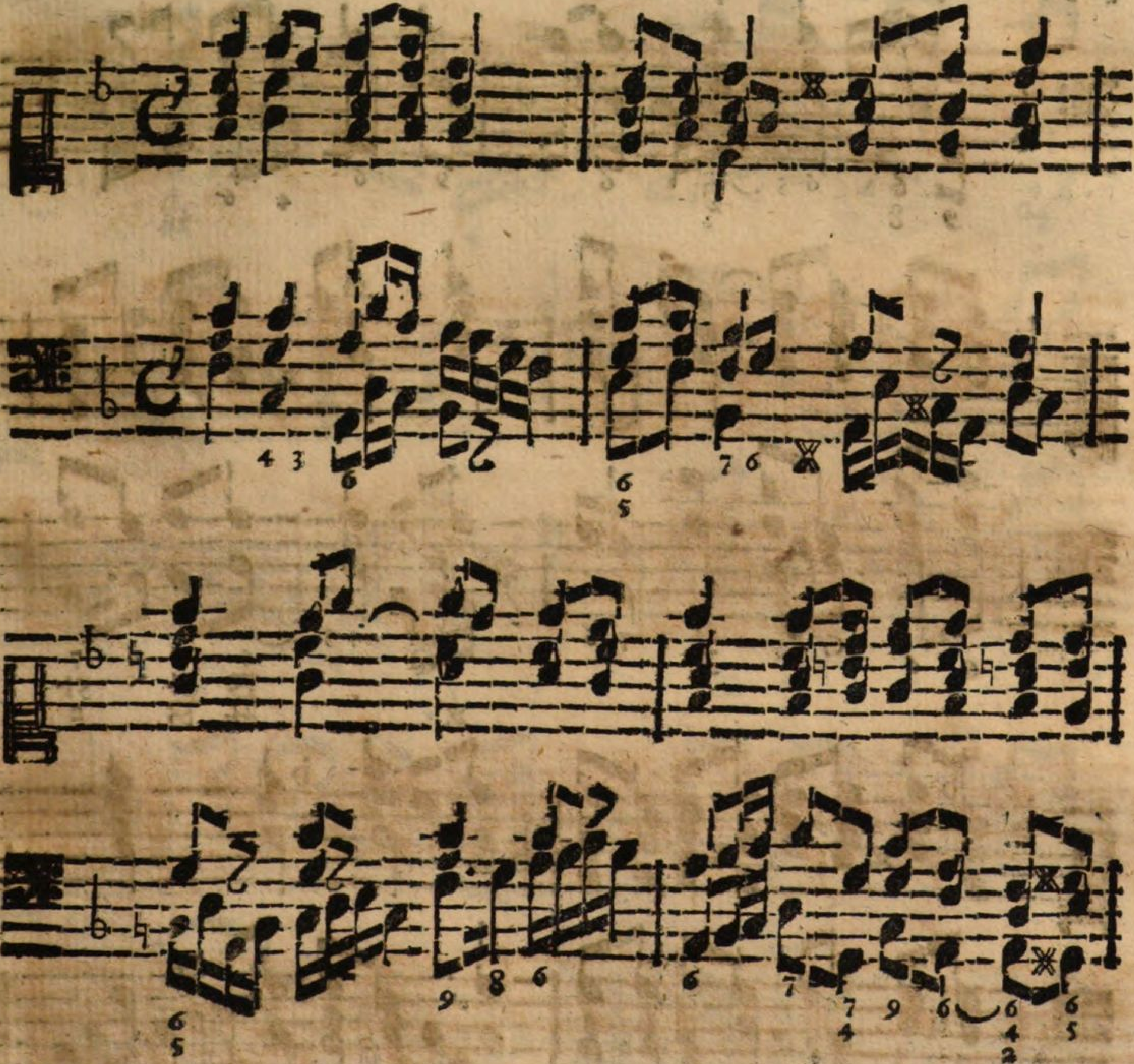


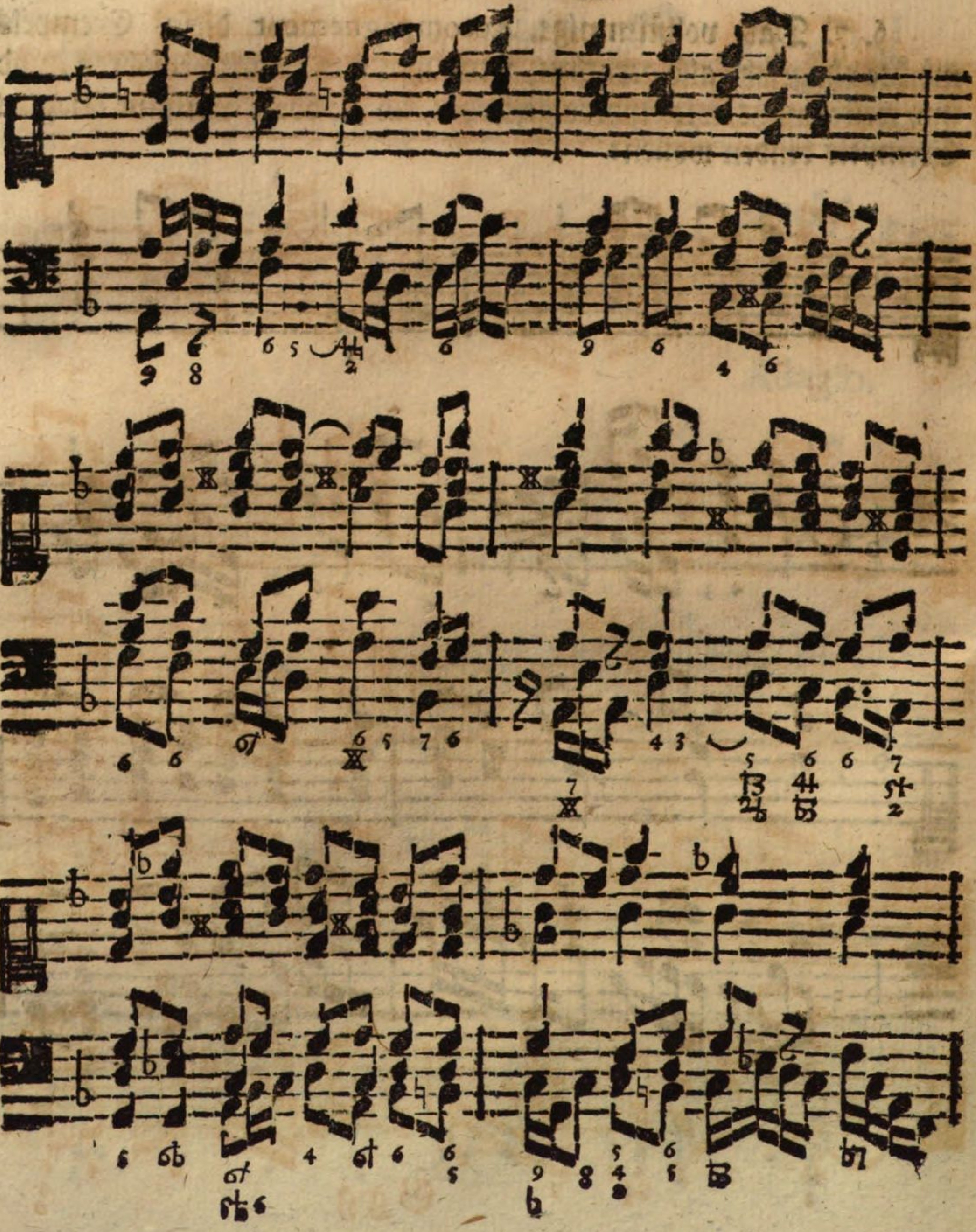

Adagio,

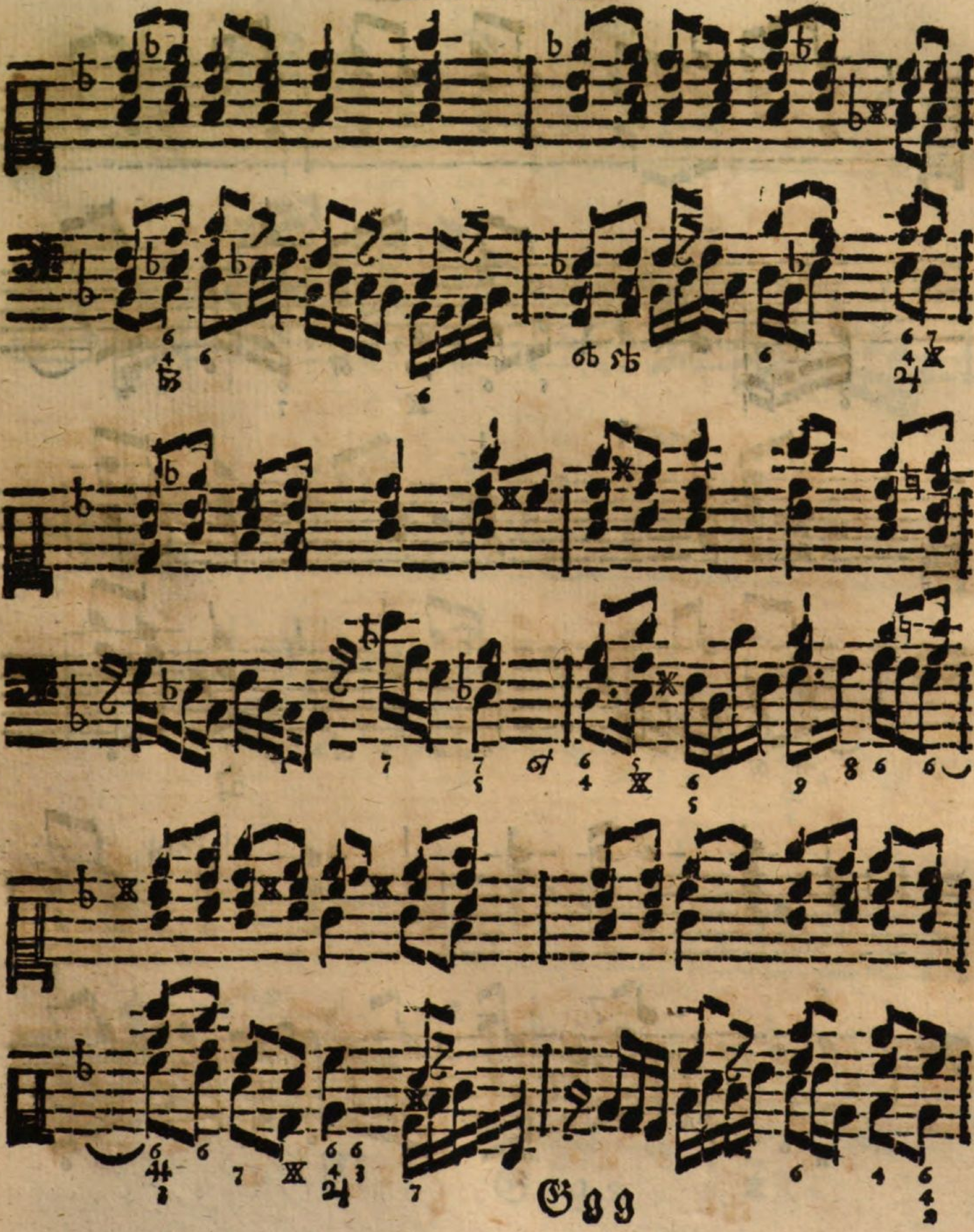

Allegro.

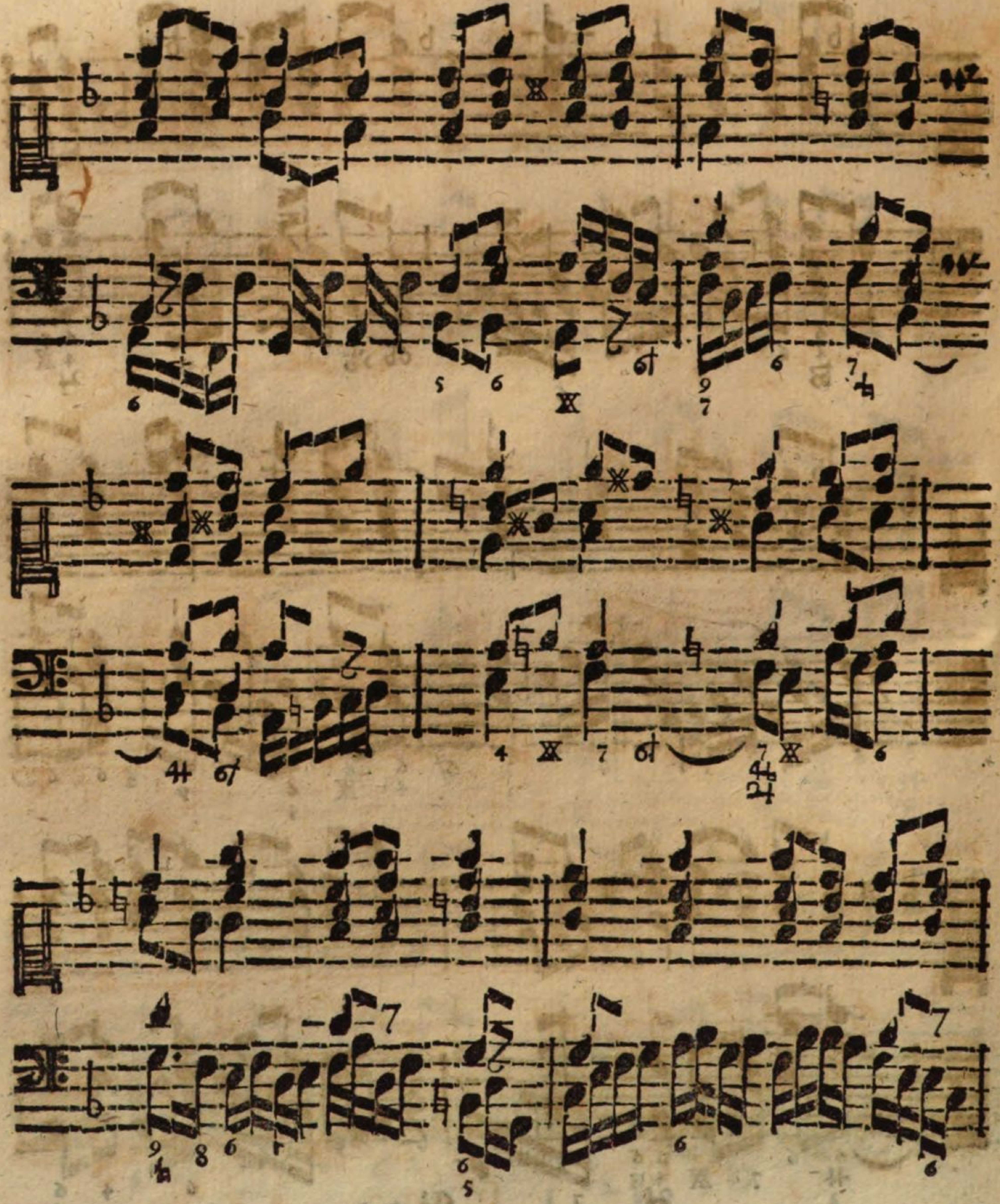

Adagio.

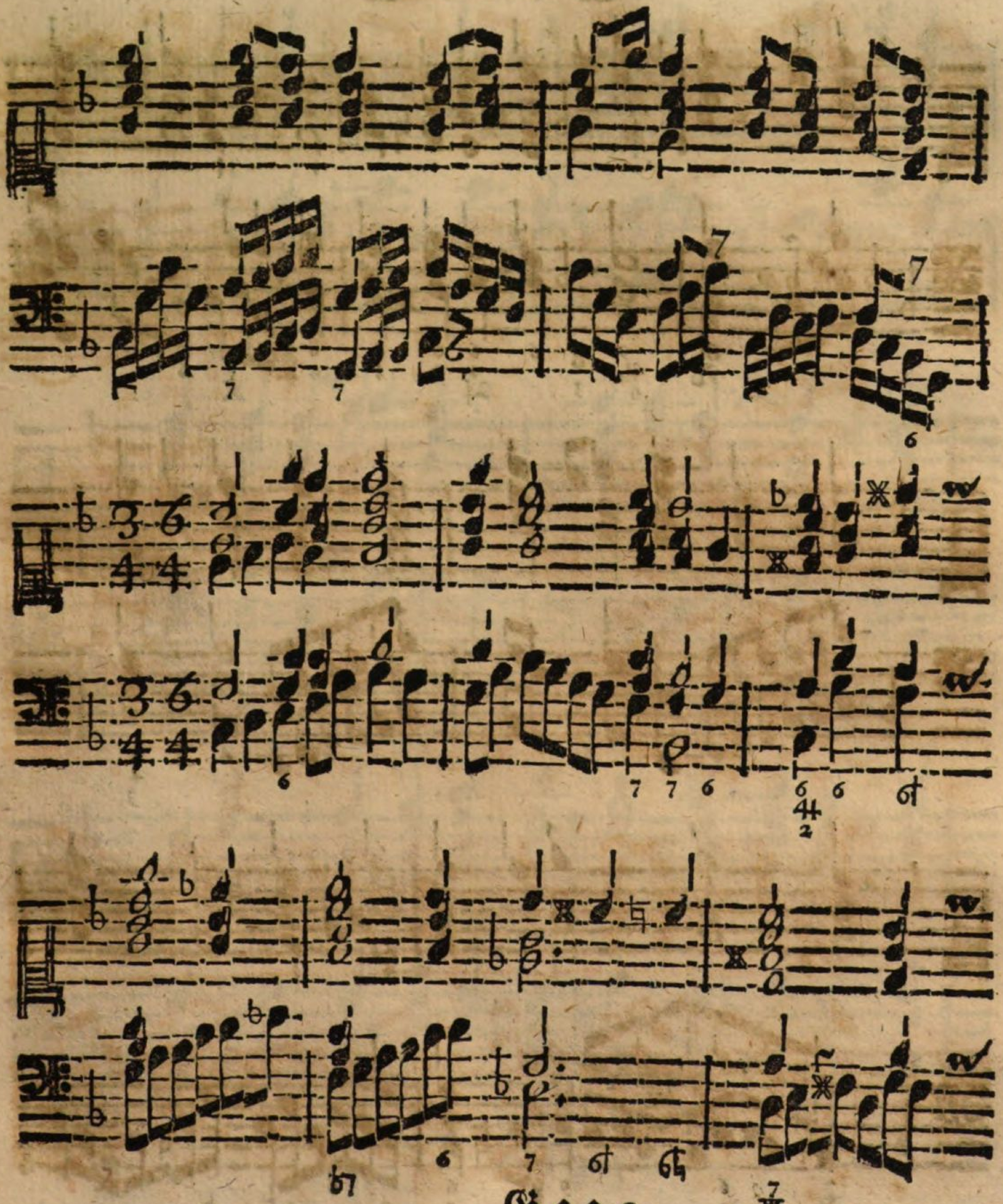
§. 7. Das vollſtimmige Accompagnement dieſes Exempels möchte ohngefehr alſo gerathen, wenn wir frey damit verfahren, und uns weiter nicht, wie bißhero geſchehen, an die obere Stimme beſagten Exempels binden wollen:

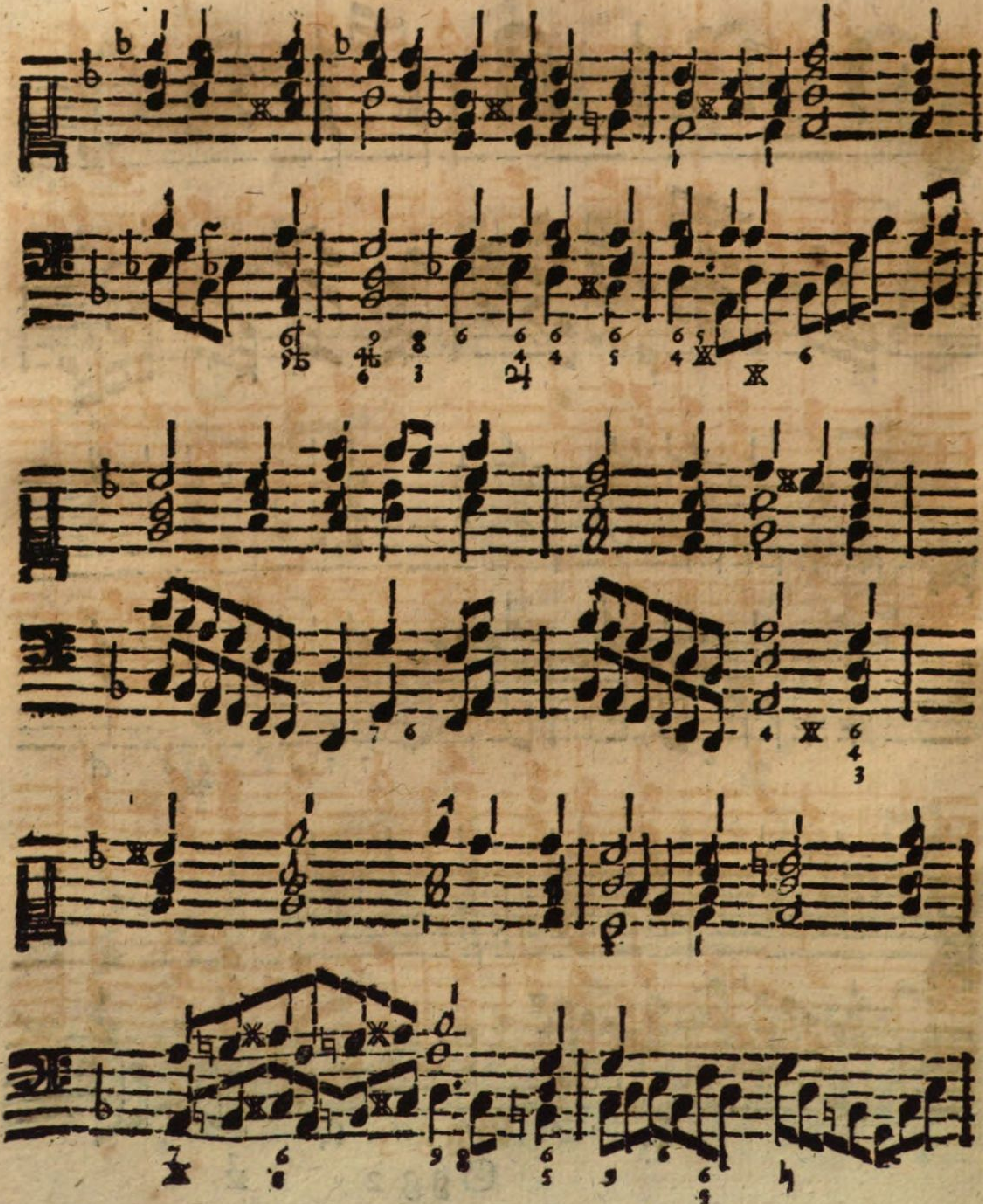


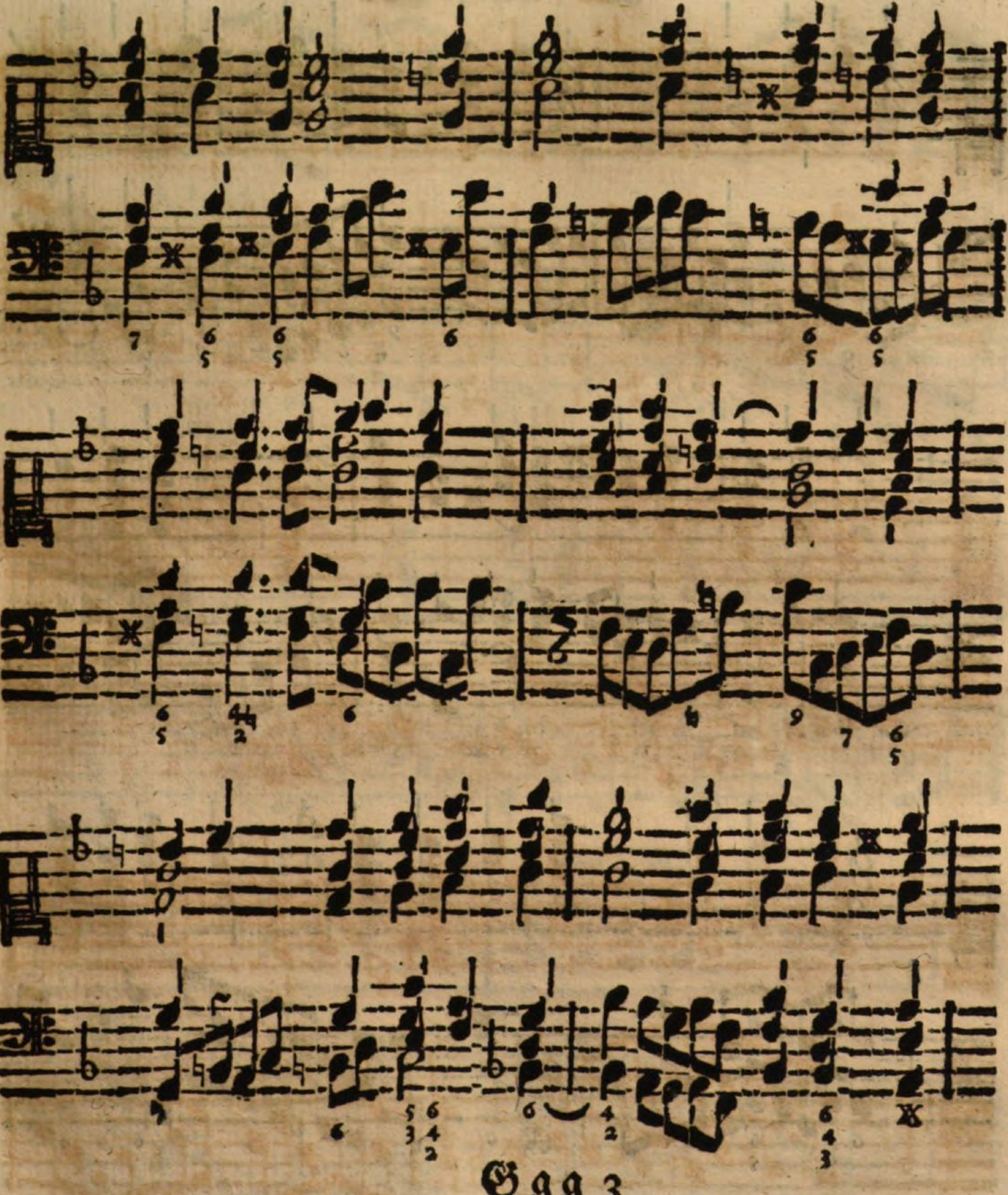


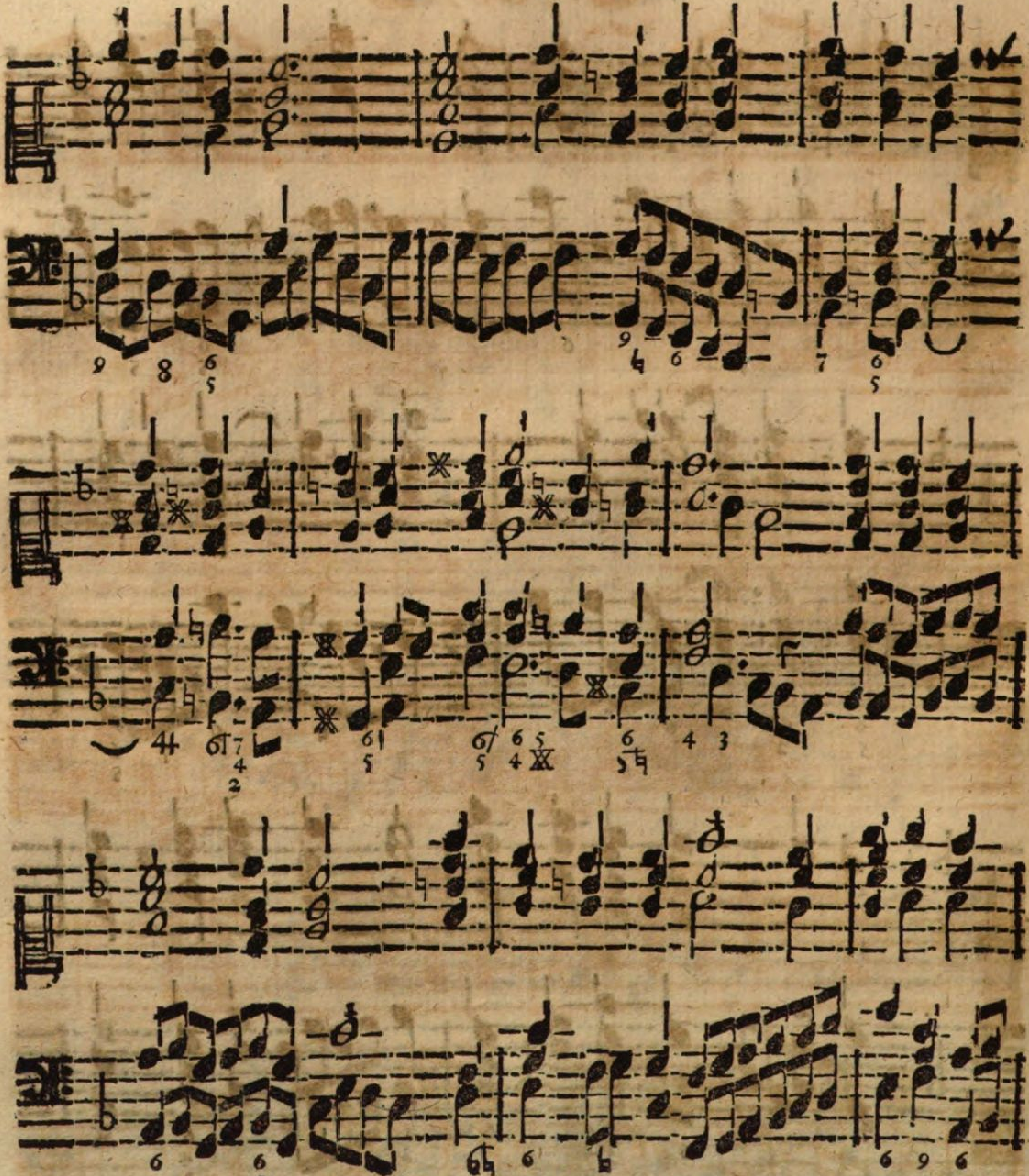


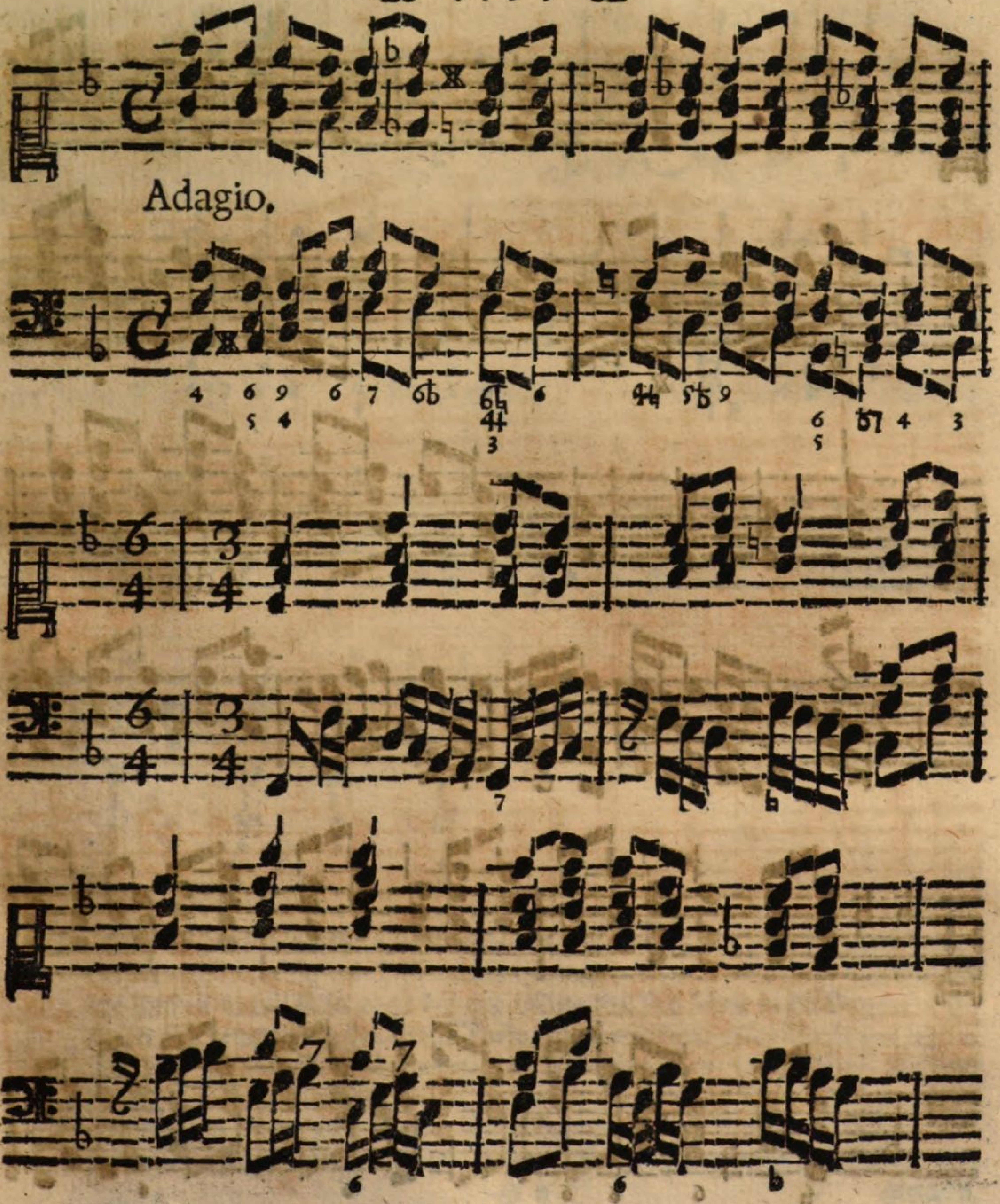


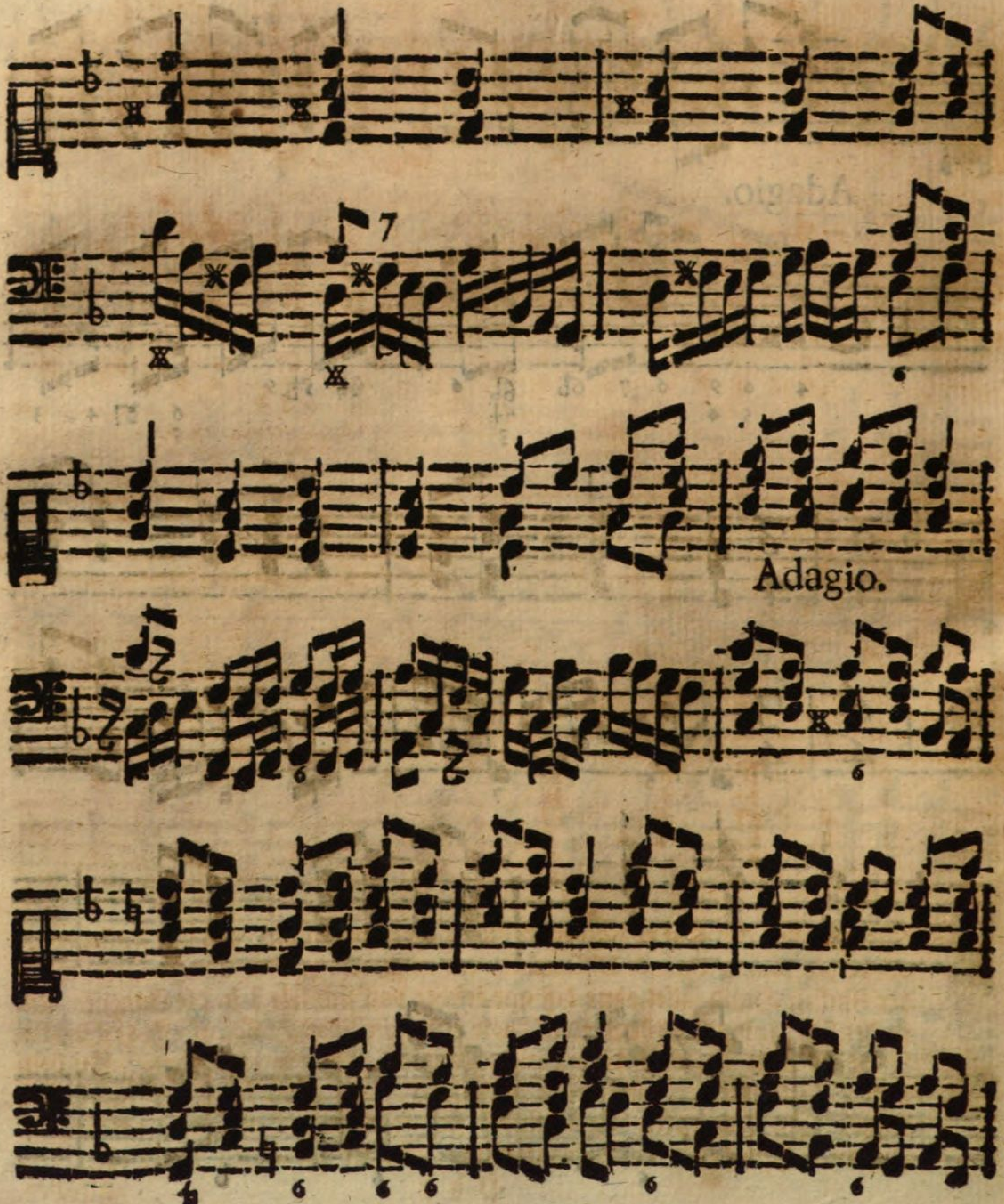


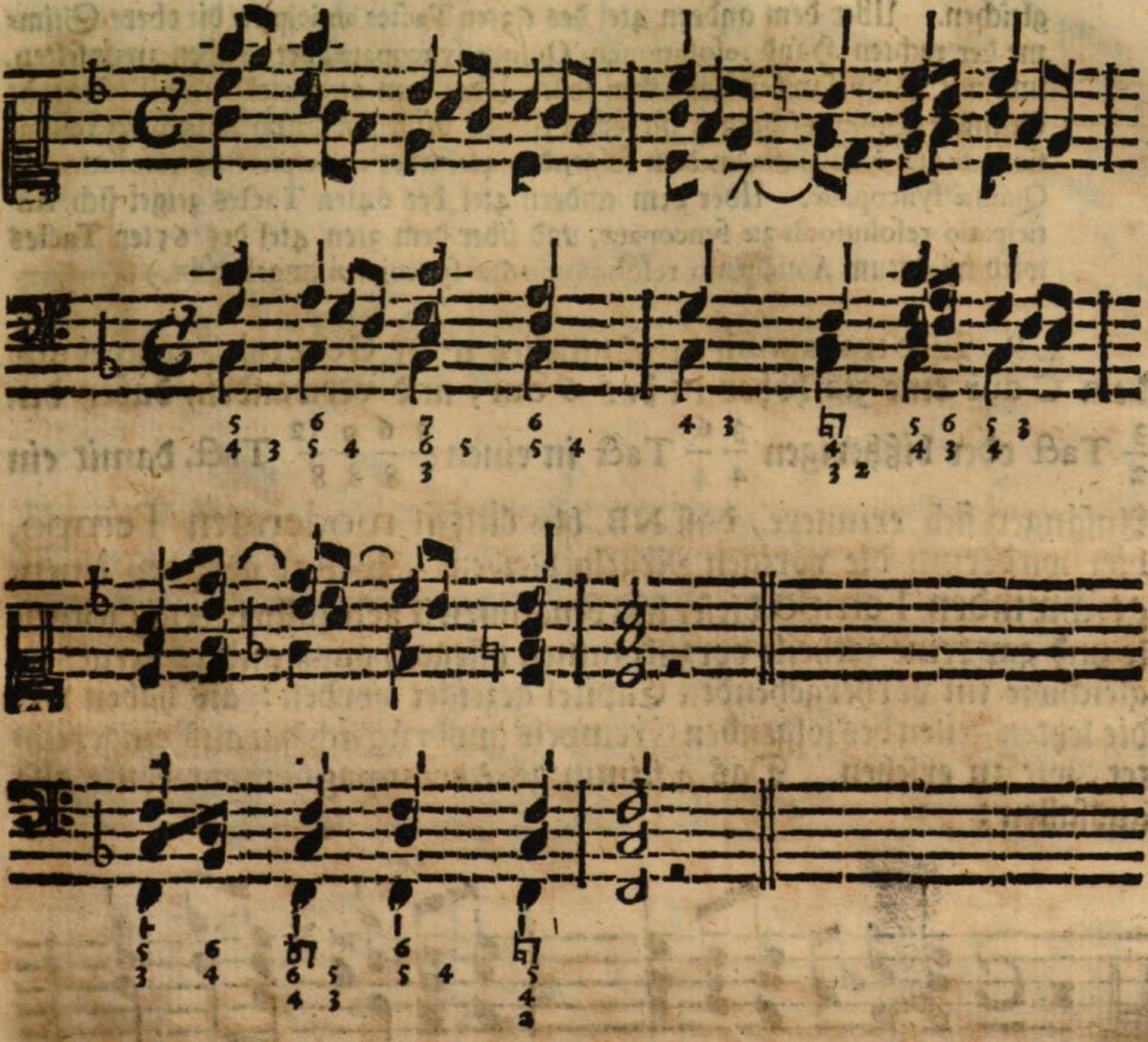







Adagio.

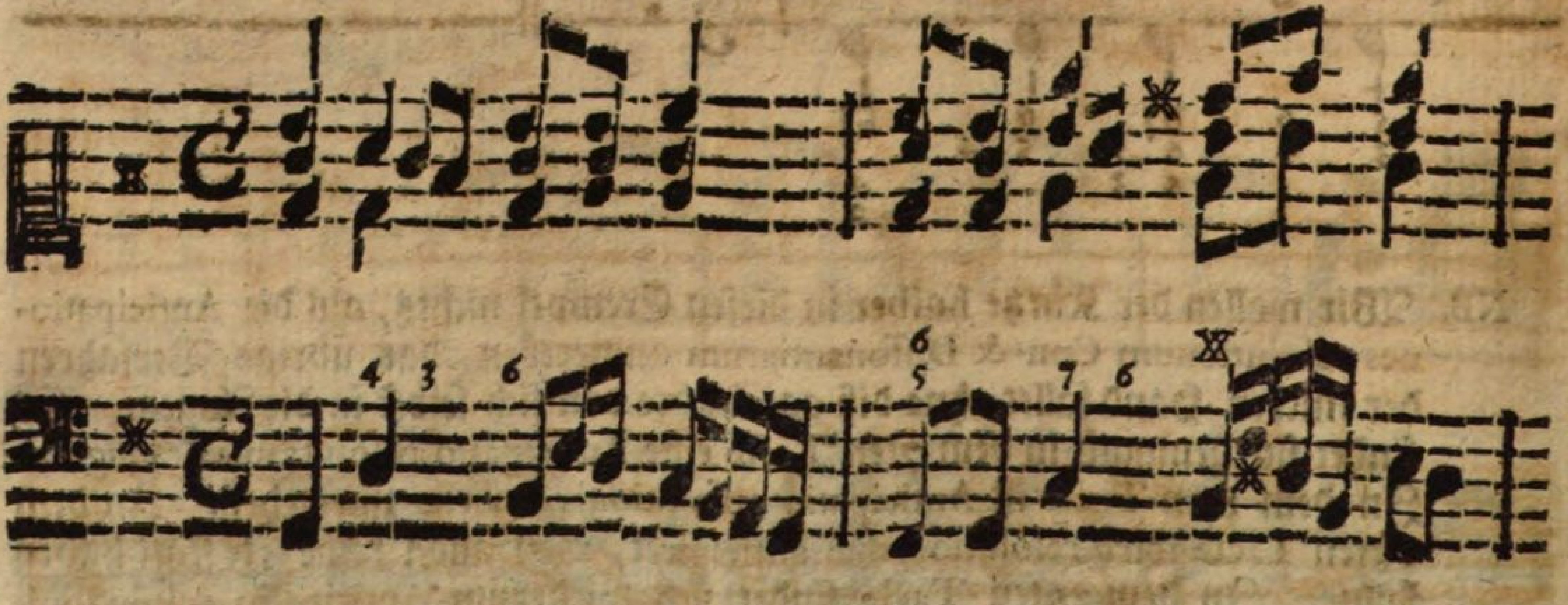

Adagio.

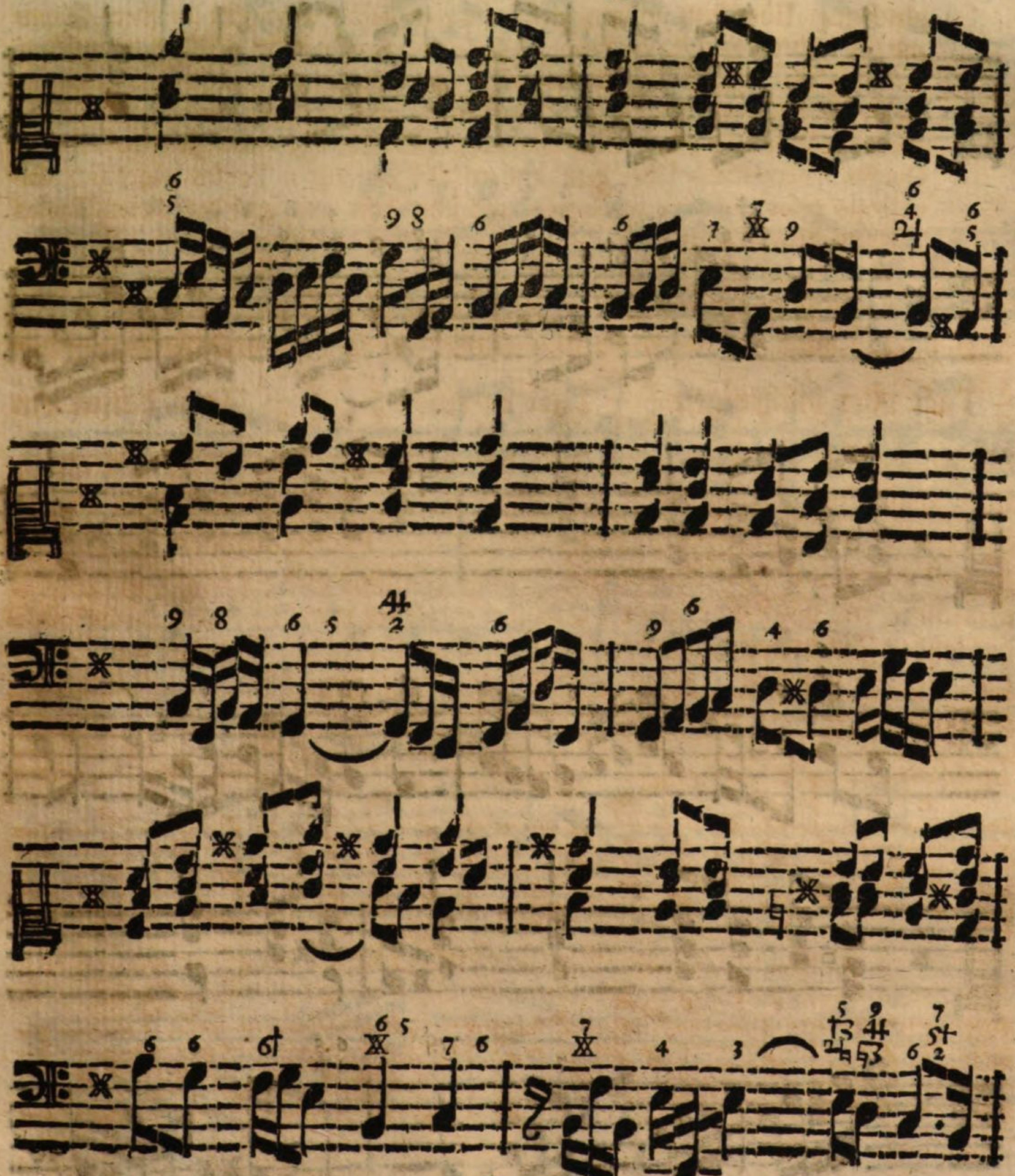


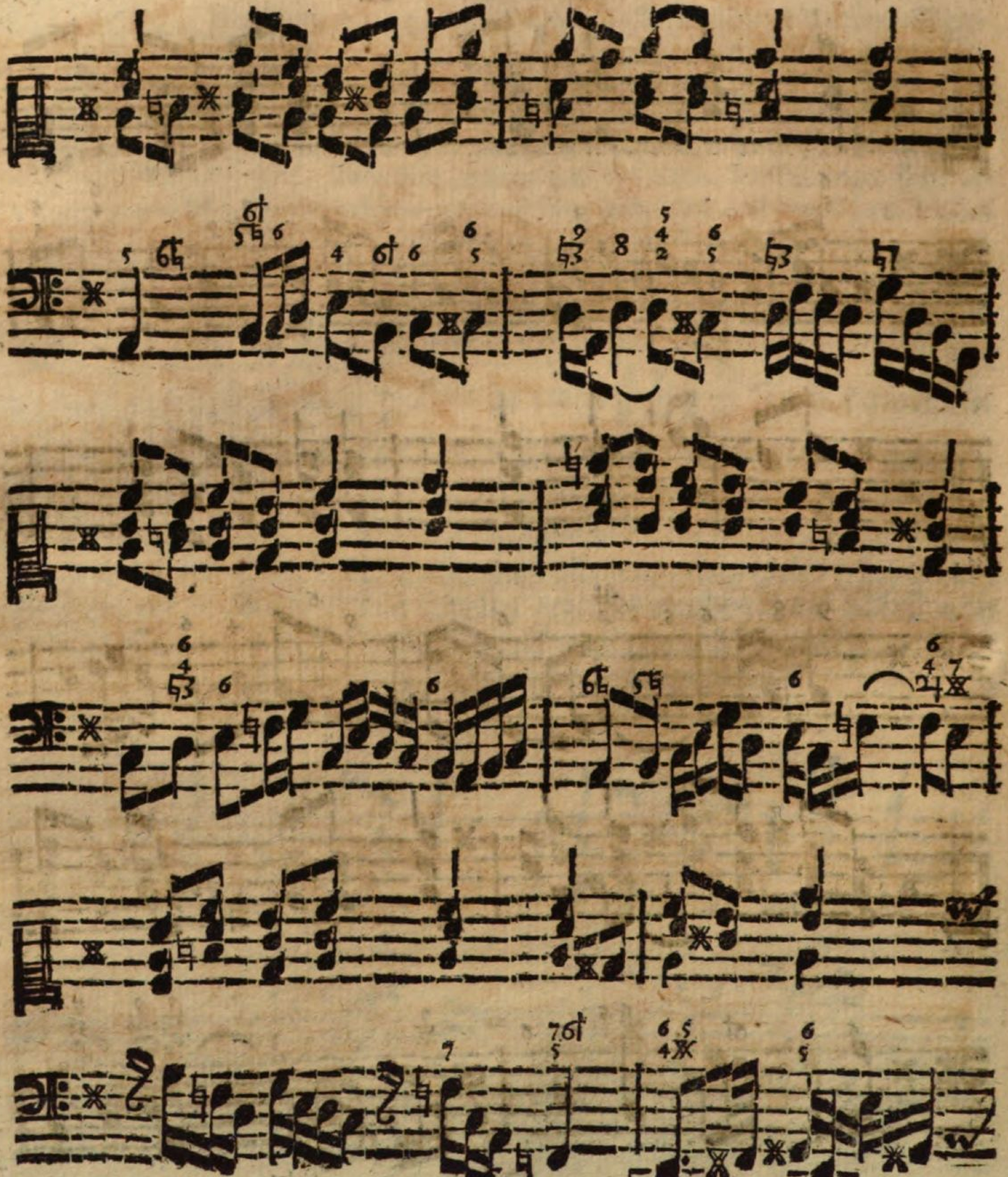
NB. Wir wollen der Kürtze halber in dieſen Exempel nichts, als die Anticipationes reſolutionum Con- & Diſſonantiarum anmercken, das übrige Verfahren der lincken Hand fället ohne diß gar leichte von ſich ſelbſt in die Augen. Es findet ſich demnach in dem 7ten Tacte eine Anticipatio reſolutionis 6tæ ligatæ. In dem 8ten Tacte iſt Anticipatio reſolutionis Quartæ zu erſehen. In dem 18ten Tacte wird reſolutio 7mæ anticipiret, weil allda keine 5te ſtatt haben kunte. In dem 29ten Tacte findet ſich wiederum Anticipatio reſolutionis Quartæ. Im 45ten Tacte desgleichen. Ferner im 49ten Tacte eben des-

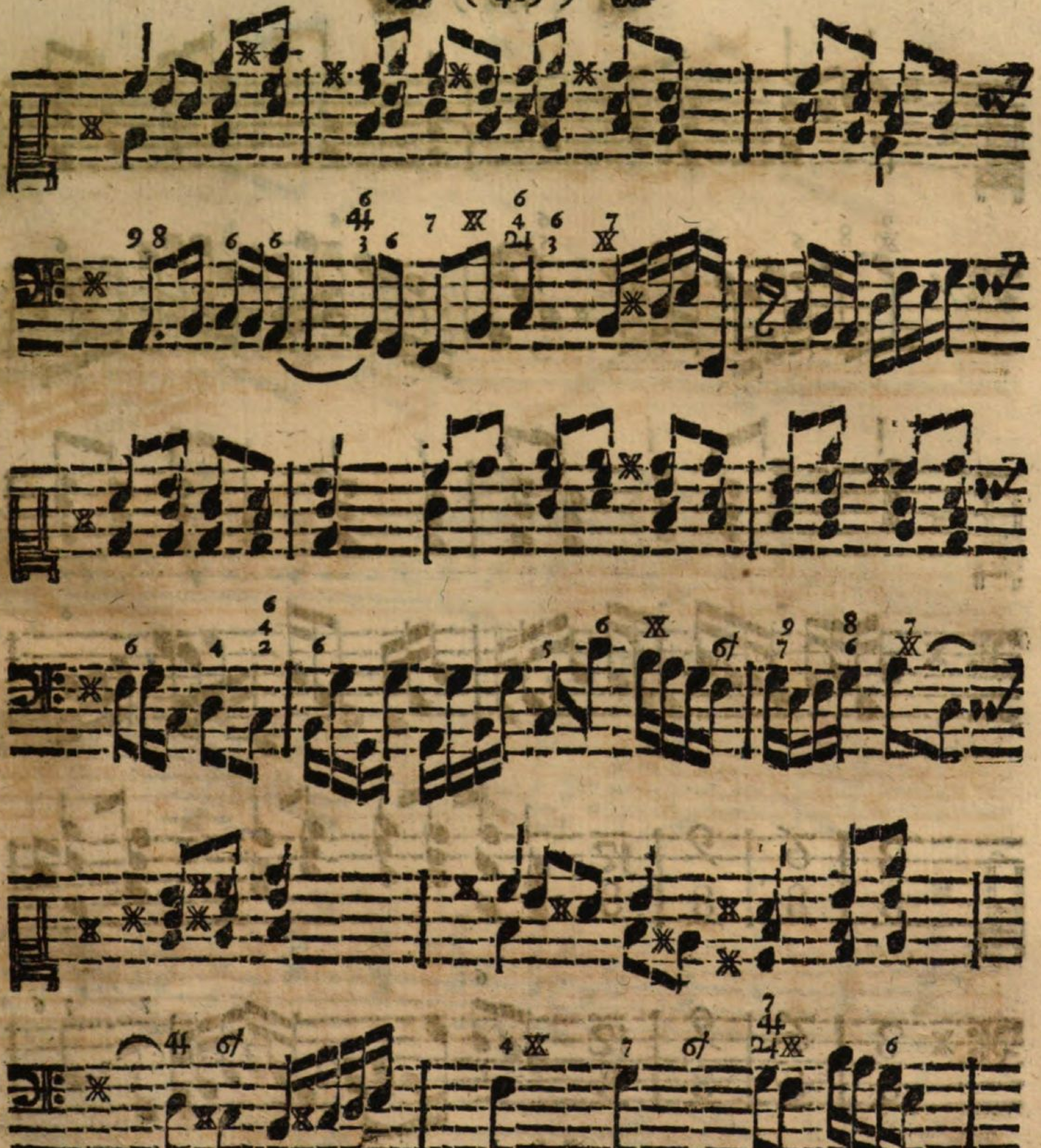
gleichen. Uber dem andern 4tel des 63ten Tactes anticipiret die obere Stimme der rechten Hand reſolutionem Quintæ ſyncopatæ, dergleichen zwar ſelten, und mit Behutſamkeit geſchehen ſoll. Uber dem 3ten 4tel dieſes Tactes tritt die lincke Hand wiederum ihr ordentliches Amt an, und anticipiret reſolutionem 6tæ ſyncopatæ, in dem folgenden 4tel aber anticipiret ſie reſolutionem Quintæ ſyncopatæ. Uber dem andern 4tel des 64ten Tactes zeiget ſich Anticipatio reſolutionis 3æ ſyncopatæ, und über dem 3ten 4tel des 65ten Tactes wird wiederum Anticipatio reſolutionis 6tæ ſyncopatæ angebracht.)

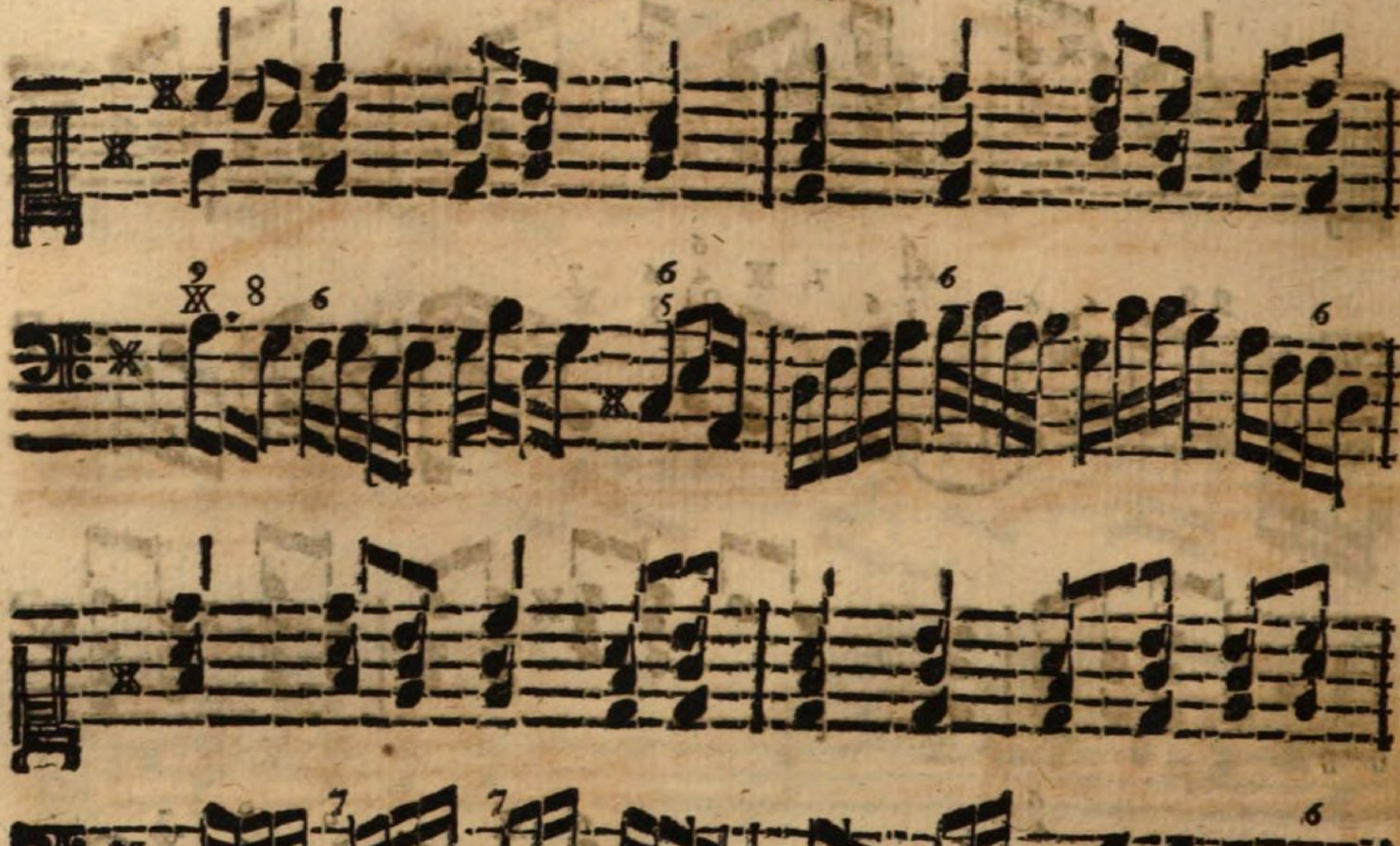
§. 8. Wir transponiren nunmehro unſer General-Exempel aus dem C dur eine 5te höher in das G dur, und verwandeln dabey den $\frac{3}{2}$ Tact oder bißherigen $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tact in einen $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tact, damit ein Anfänger ſich erinnere, daß NB. bey einem moderaten Tempo, hier wiederum die vorigen Regeln bleiben. Weil es aber bey einem geſchwinden Tempo dieſer letzt benannten Tacte (allwo wenig 16theile und gar keine 32theile vorzukommen pflegen) gantz anders hergehet, gleichwie im vorhergehenden Capitel gezeiget worden: als haben wir die letzten Zeilen des folgenden Exempels ausdrücklich darauff eingerichtet, wie zu erſehen. Das 4 ſtimmige Accompagnement könte alſo ausfallen:



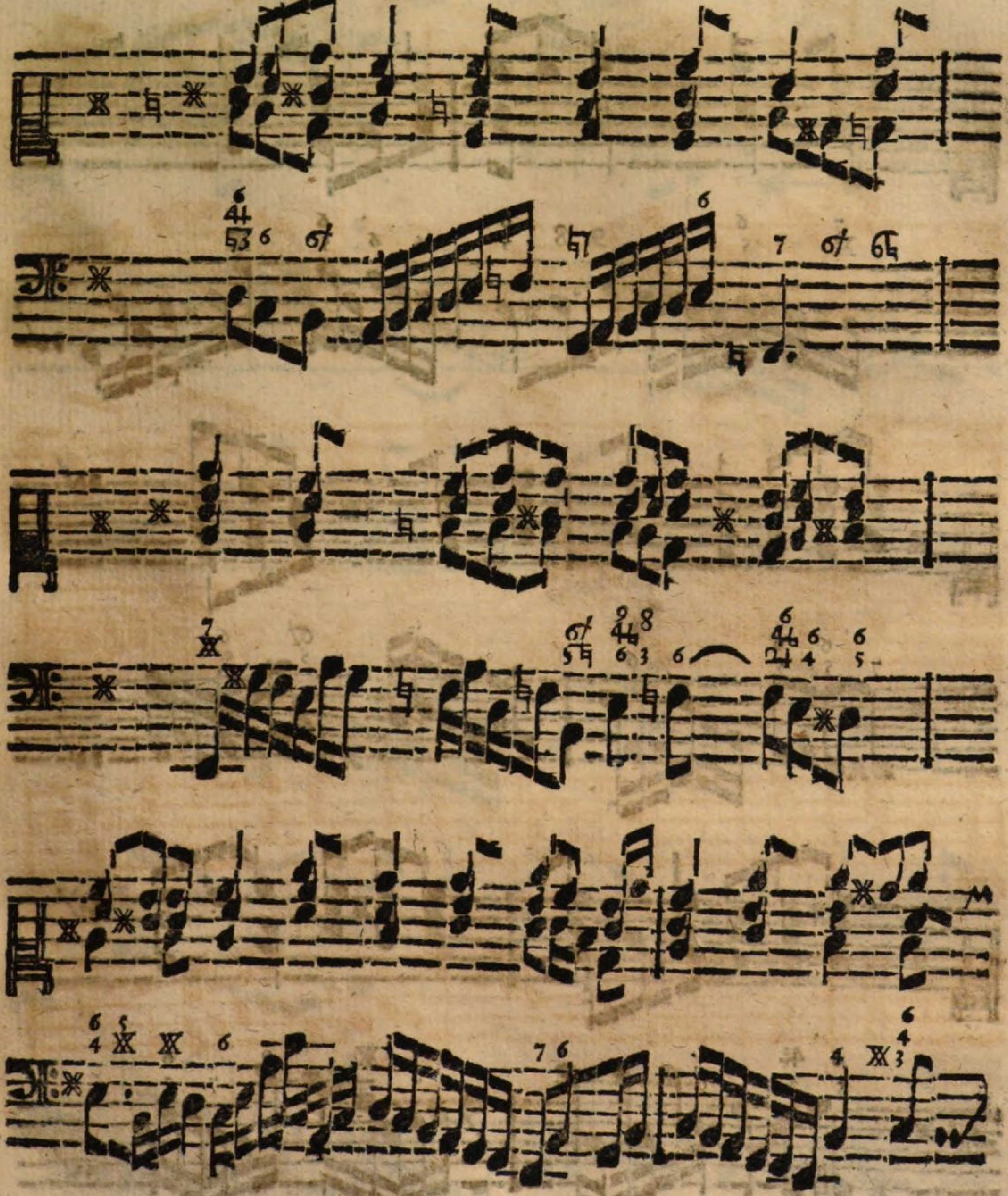


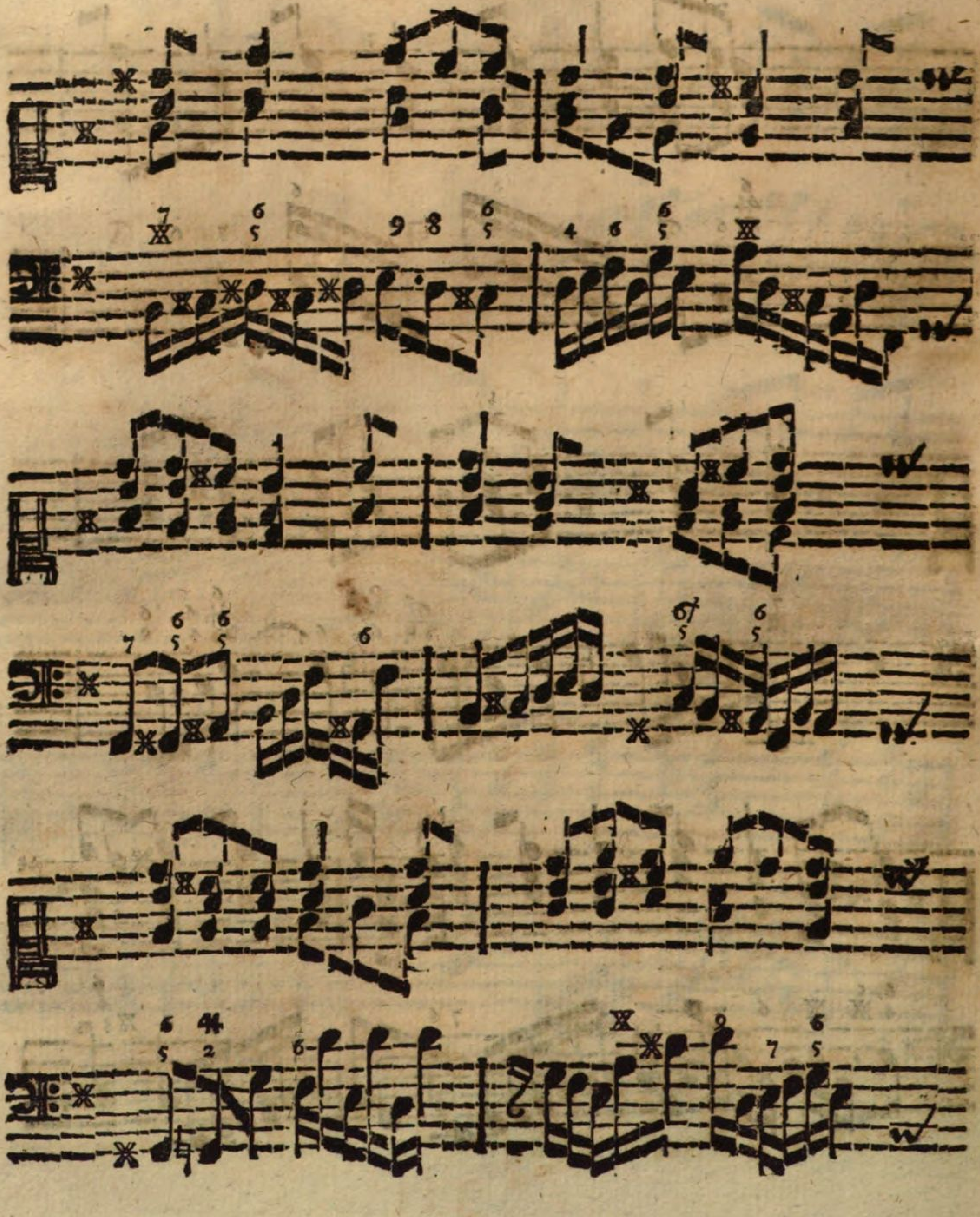


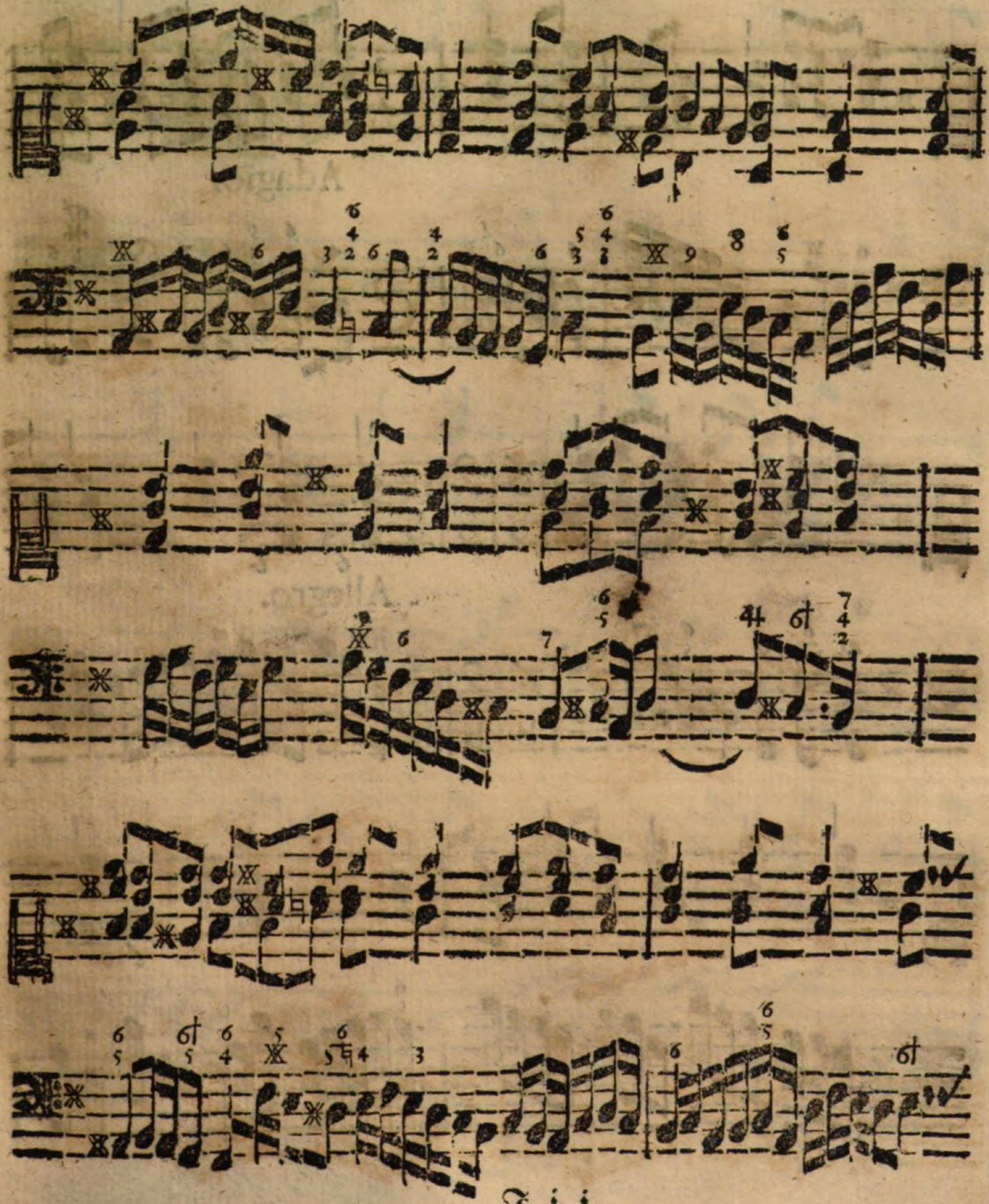


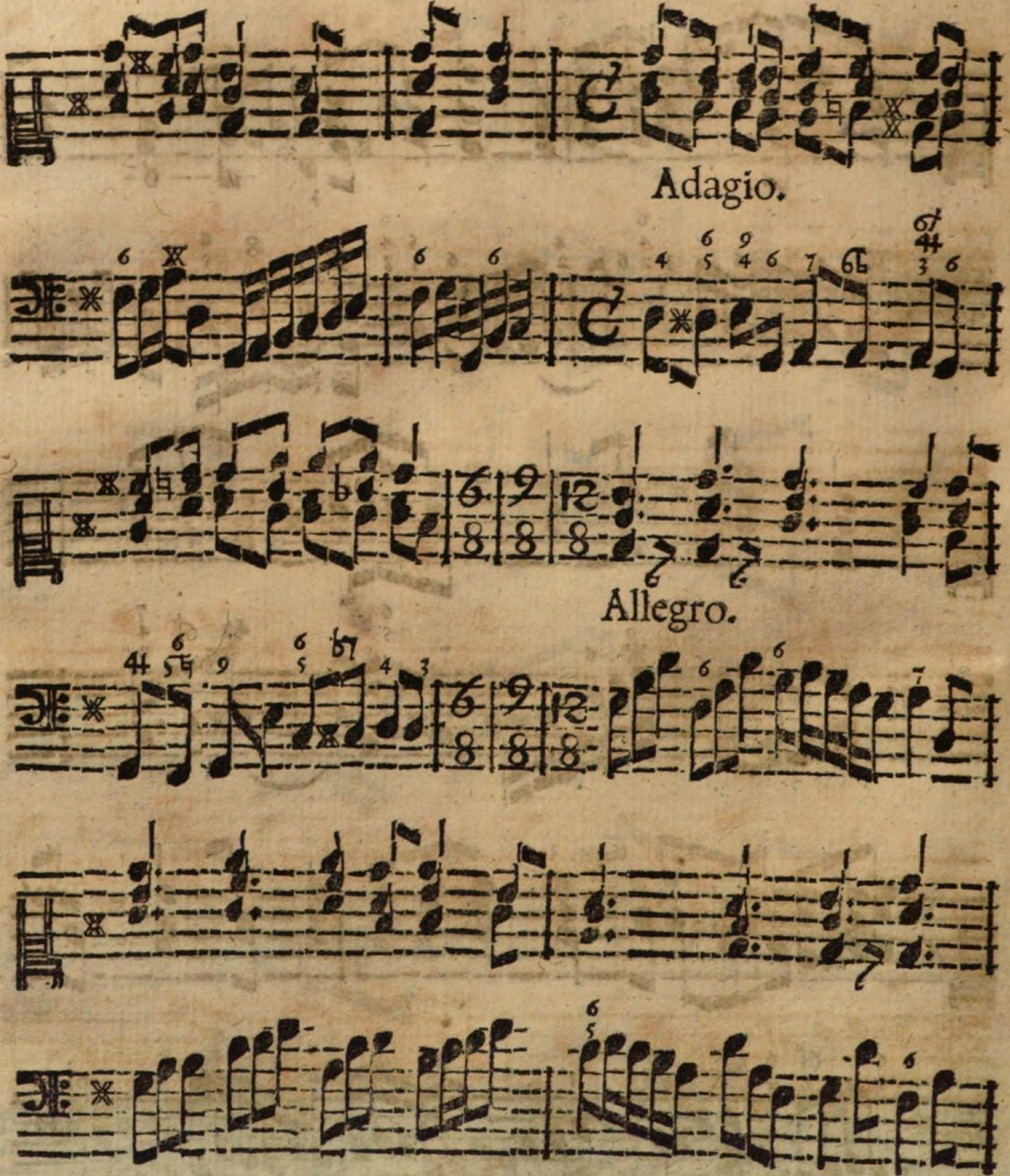


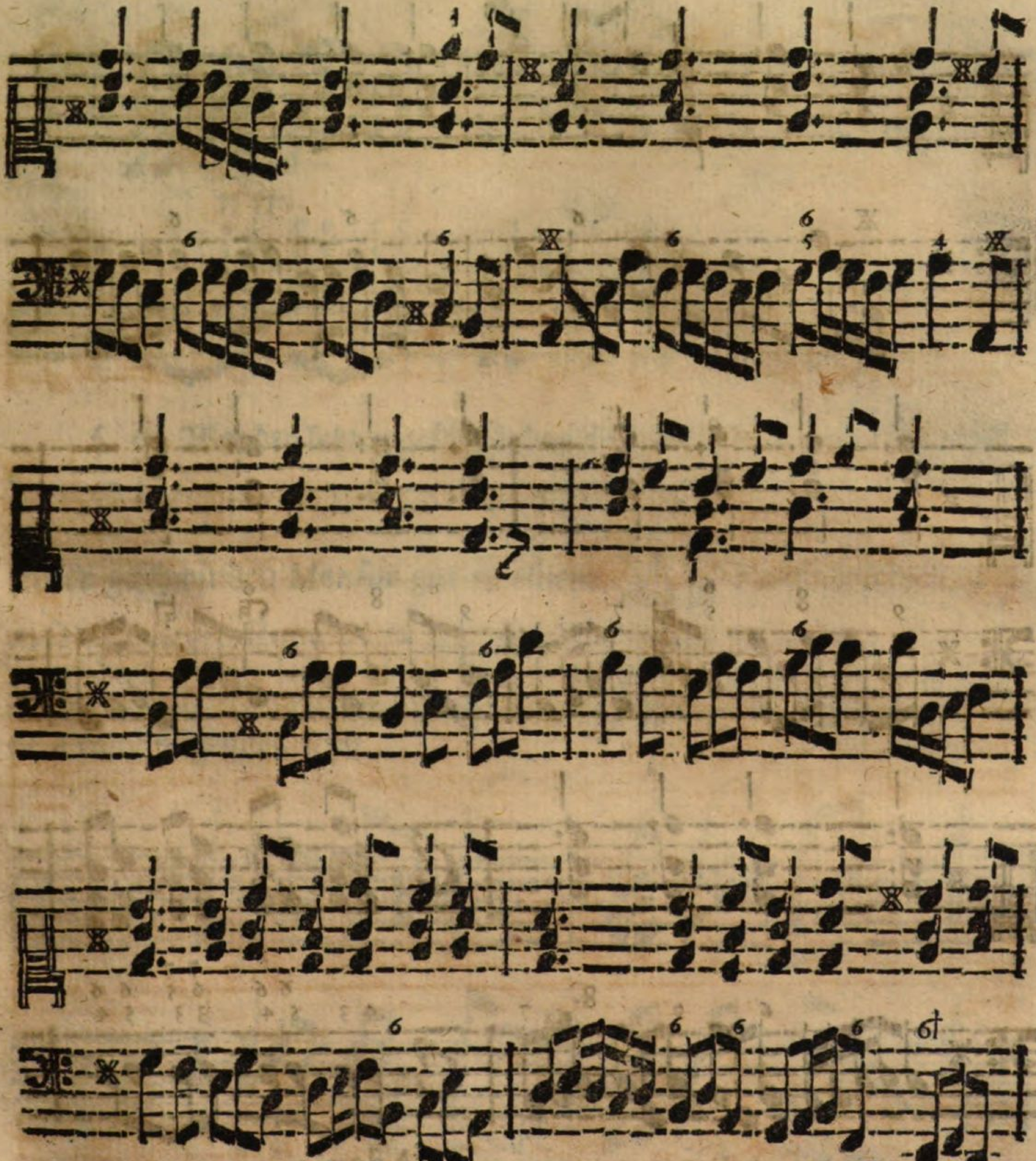
Moderato,

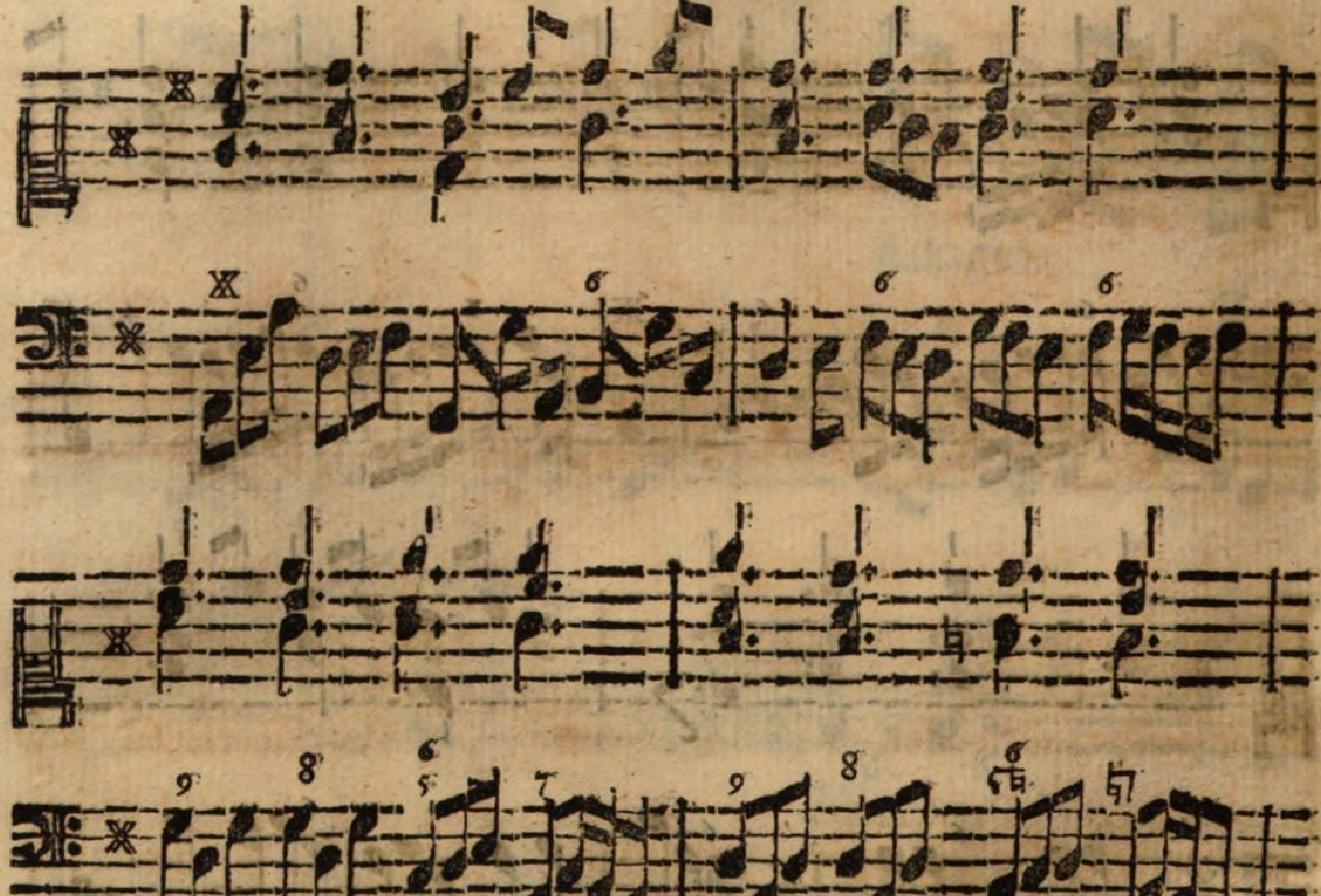


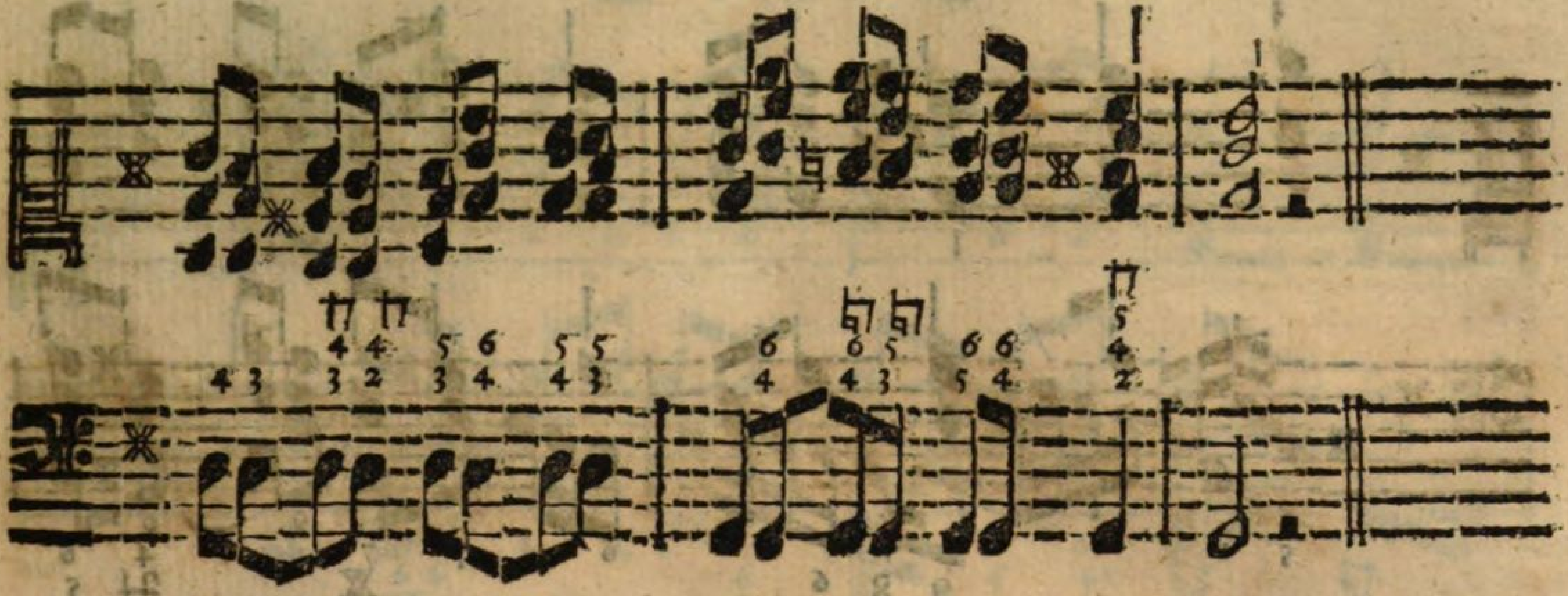




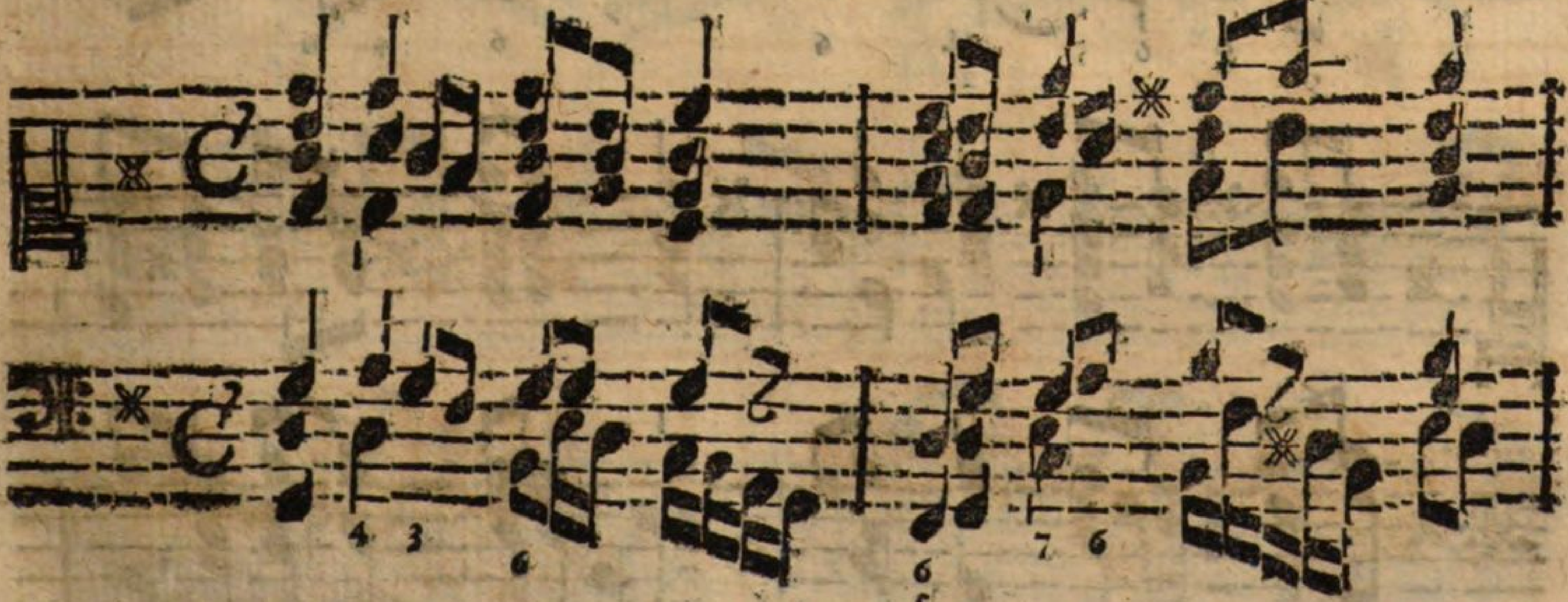

Adagio.
Allegro.

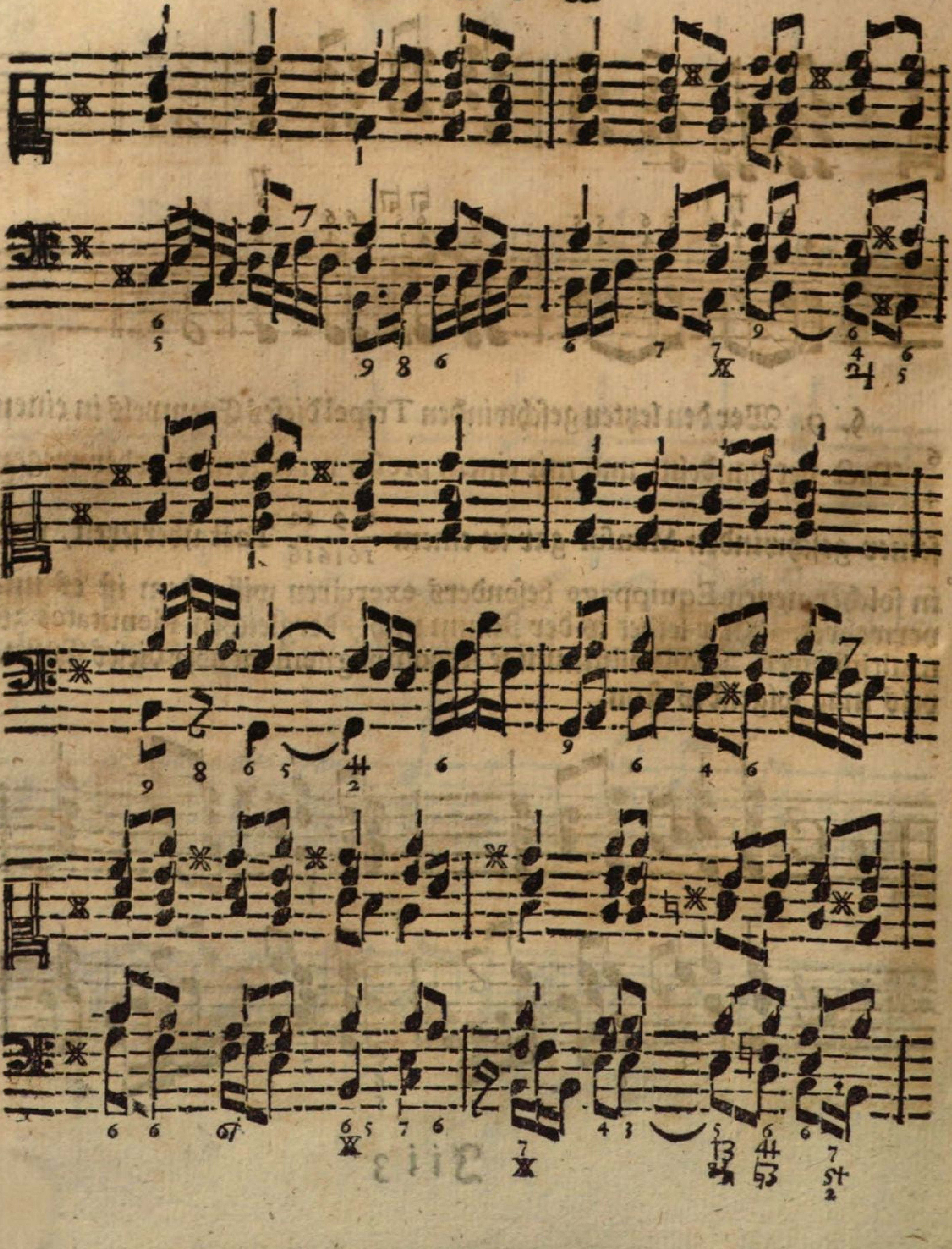


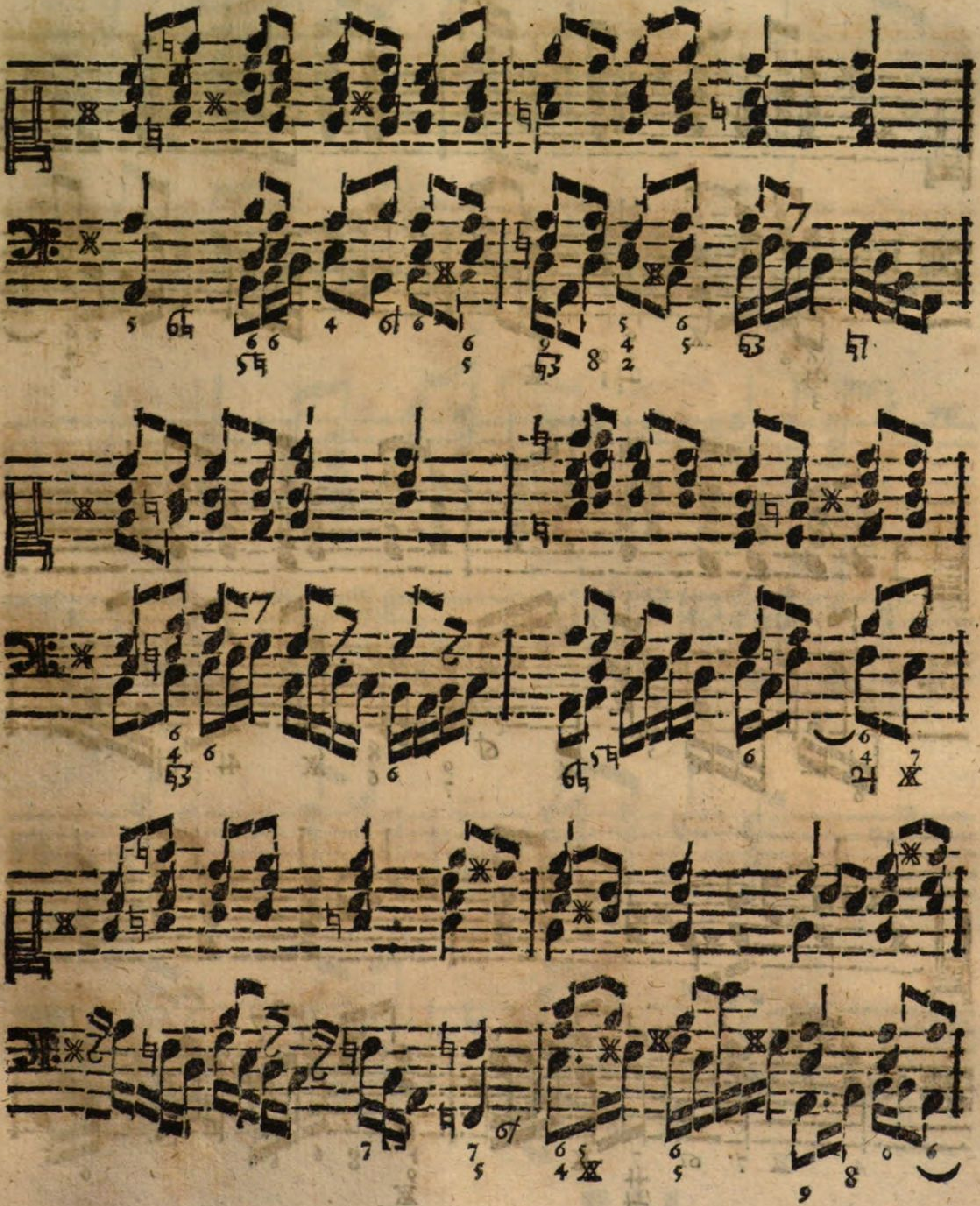

Adagio,

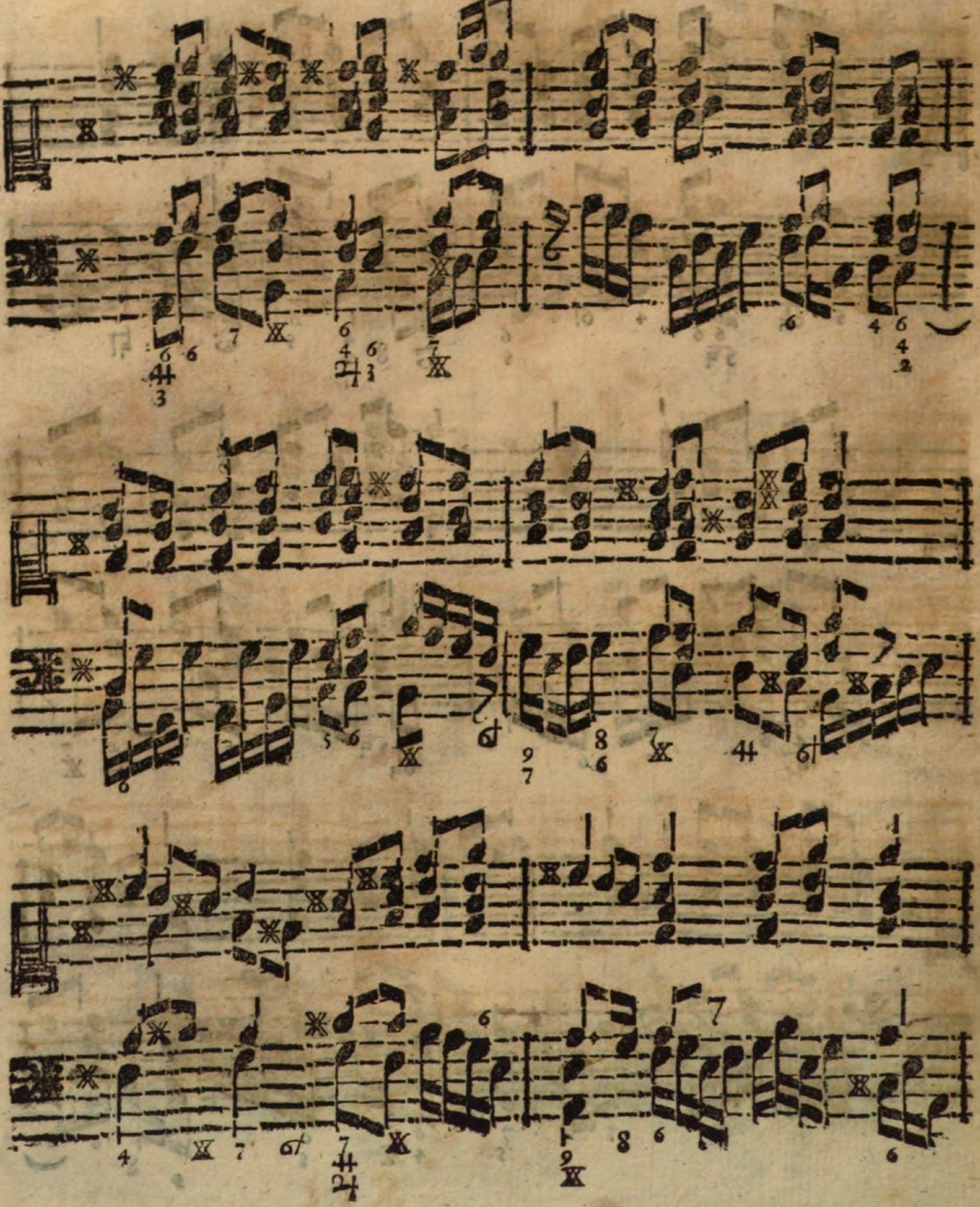


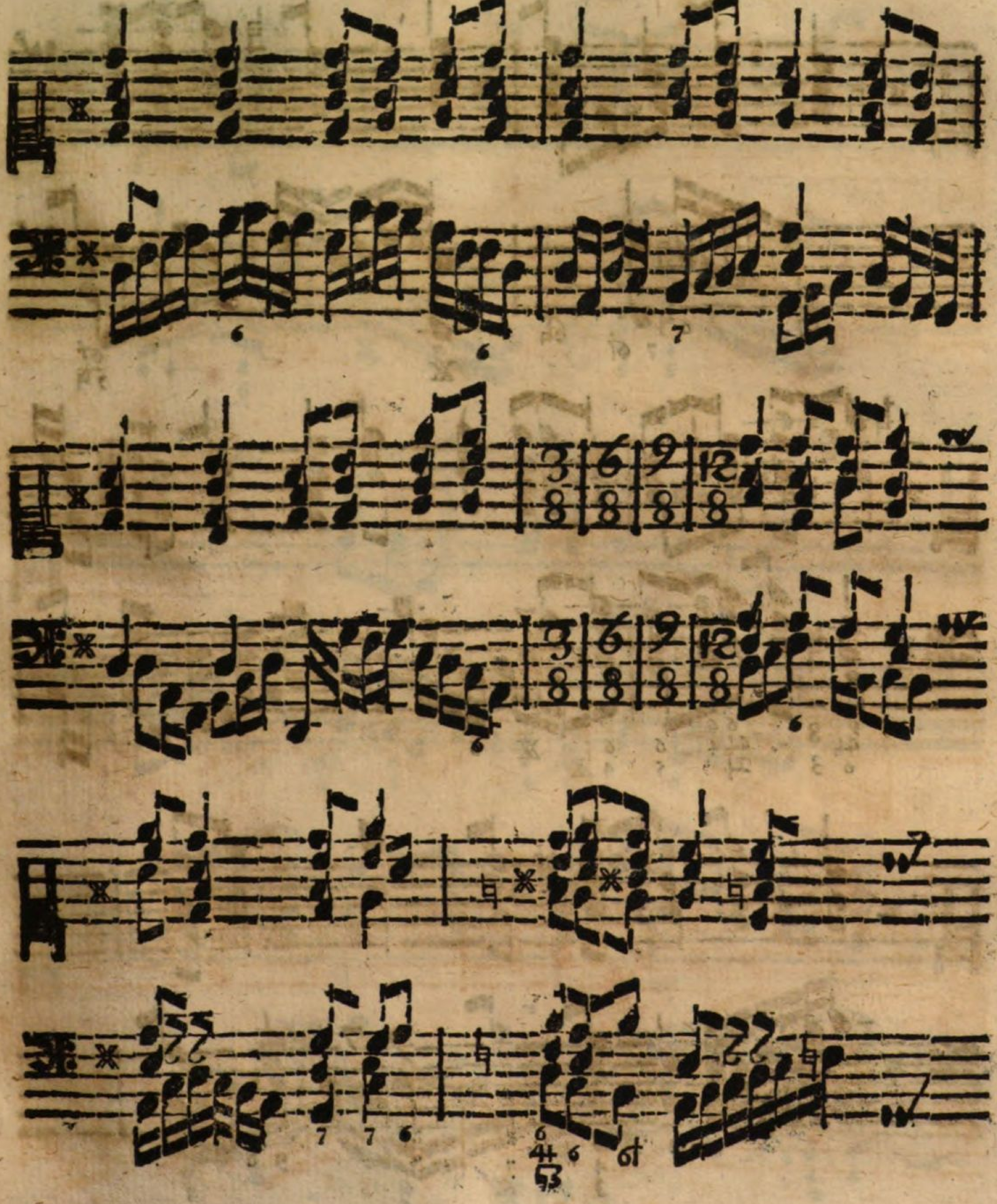
§. 9. Wer den letzten geſchwinden Tripel dieſes Exempels in einen $\frac{6}{4}$ Tact verwandeln, und mit einem preſto verbrähmen, oder wegen ſeiner geſchwinden Menſur gar in einem $\frac{6}{16}\frac{9}{16}\frac{12}{16}$ Tact überſetzen, und in ſolcher neuen Equippage beſonders exerciren will, dem iſt es unverwehret. Hier leidet es der Raum nicht, dergleichen Identitates zu multipliciren. Das vollſtimmige Accompagnement aber dieſes Exempels mag folgendes ſeyn.

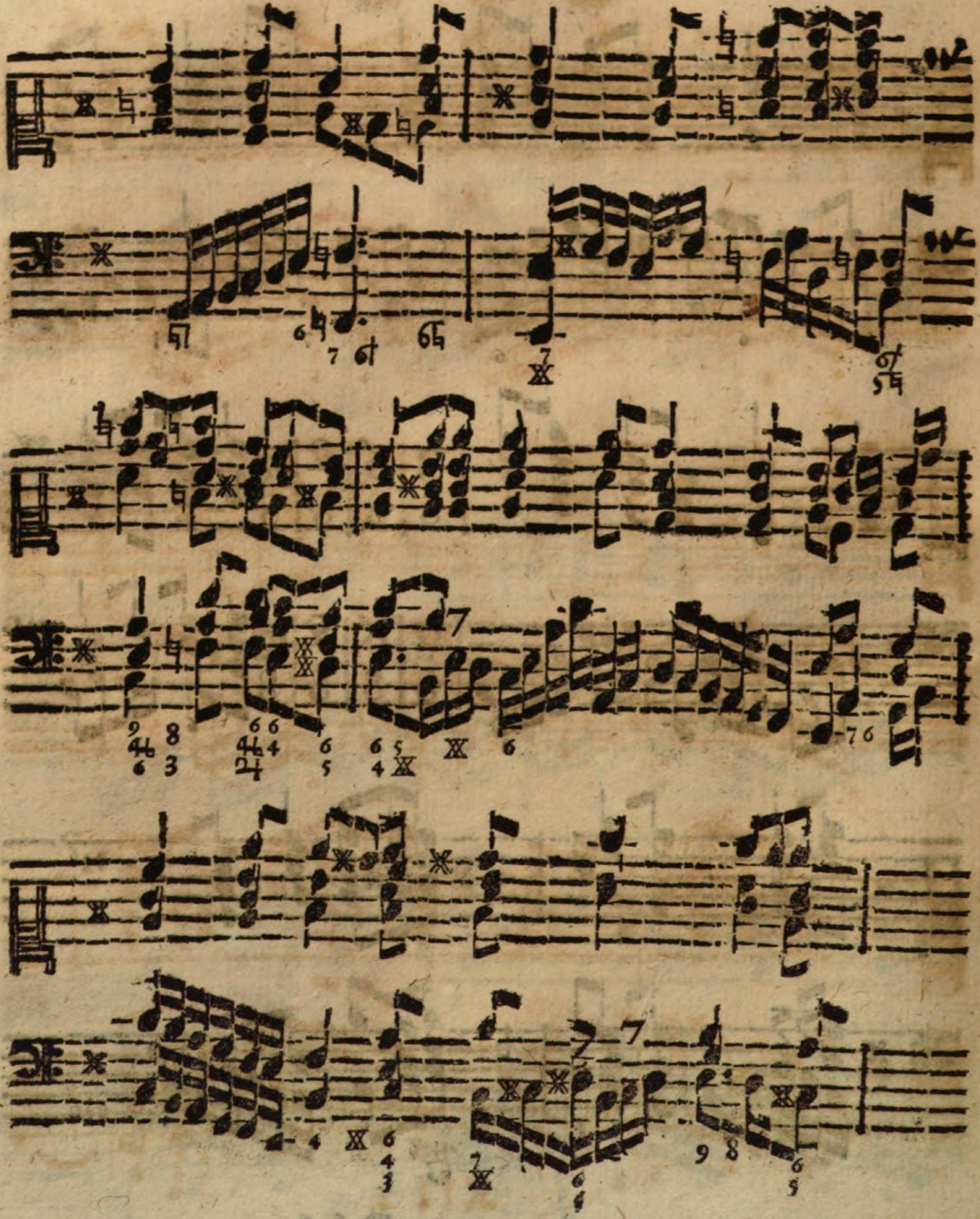


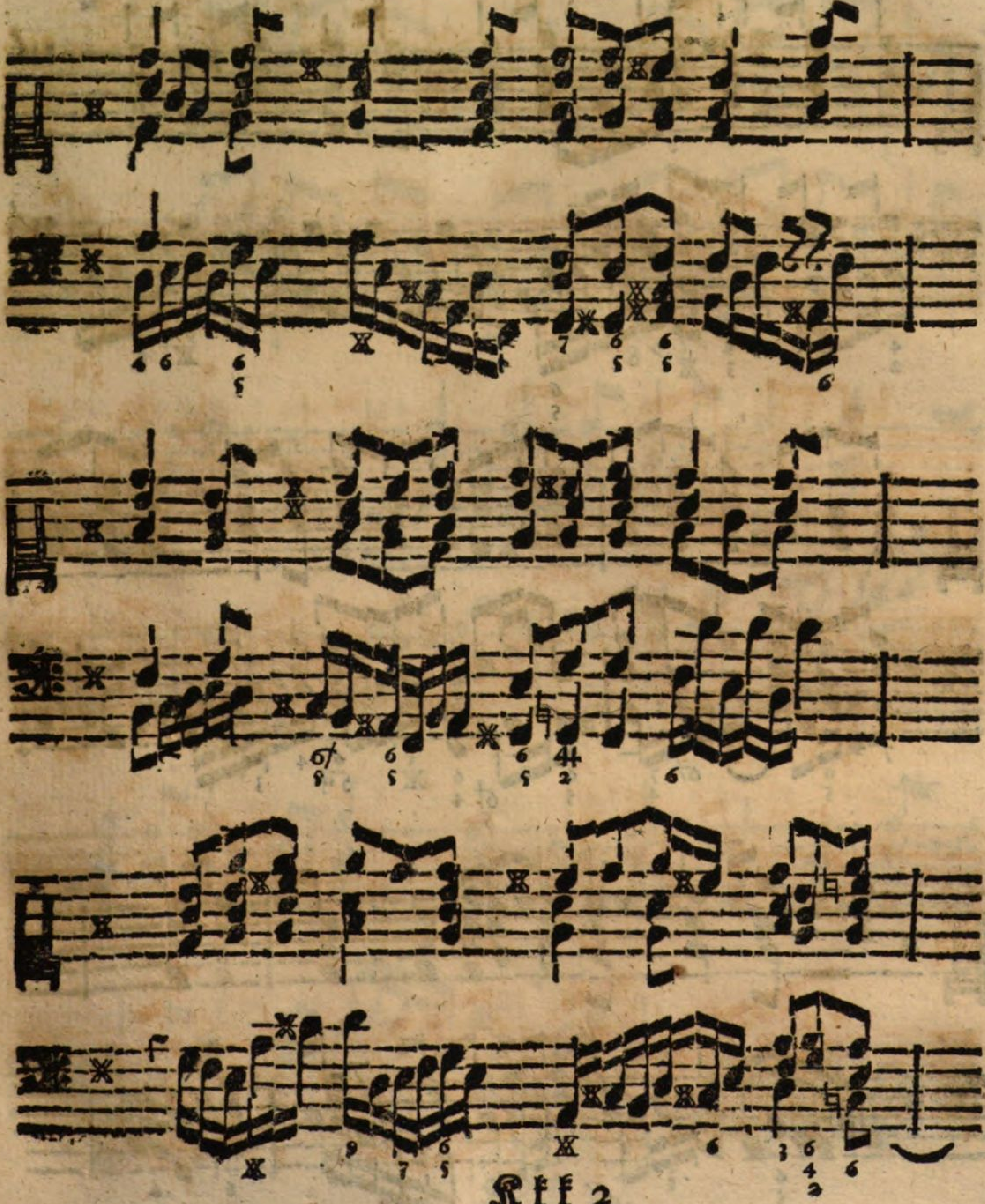


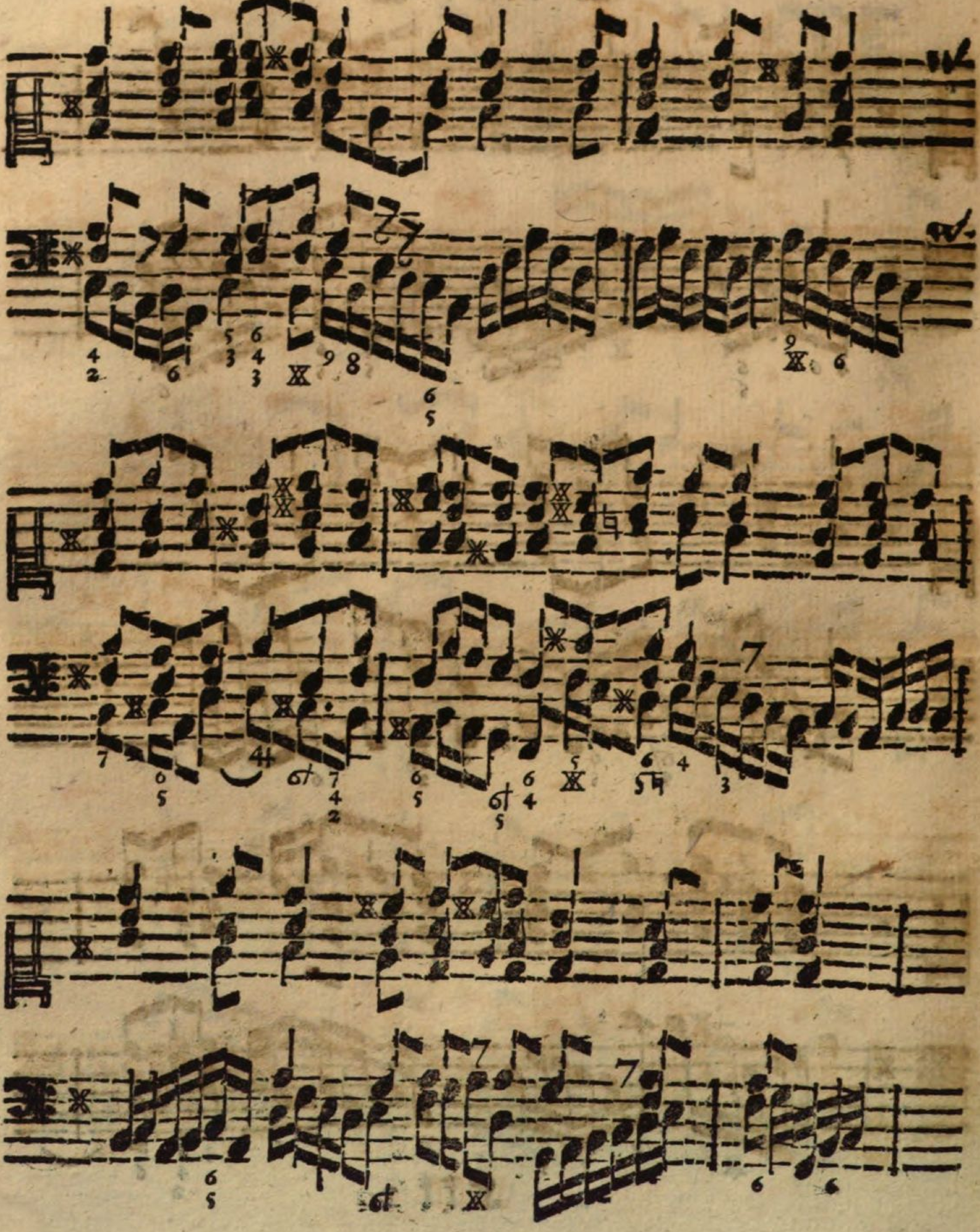


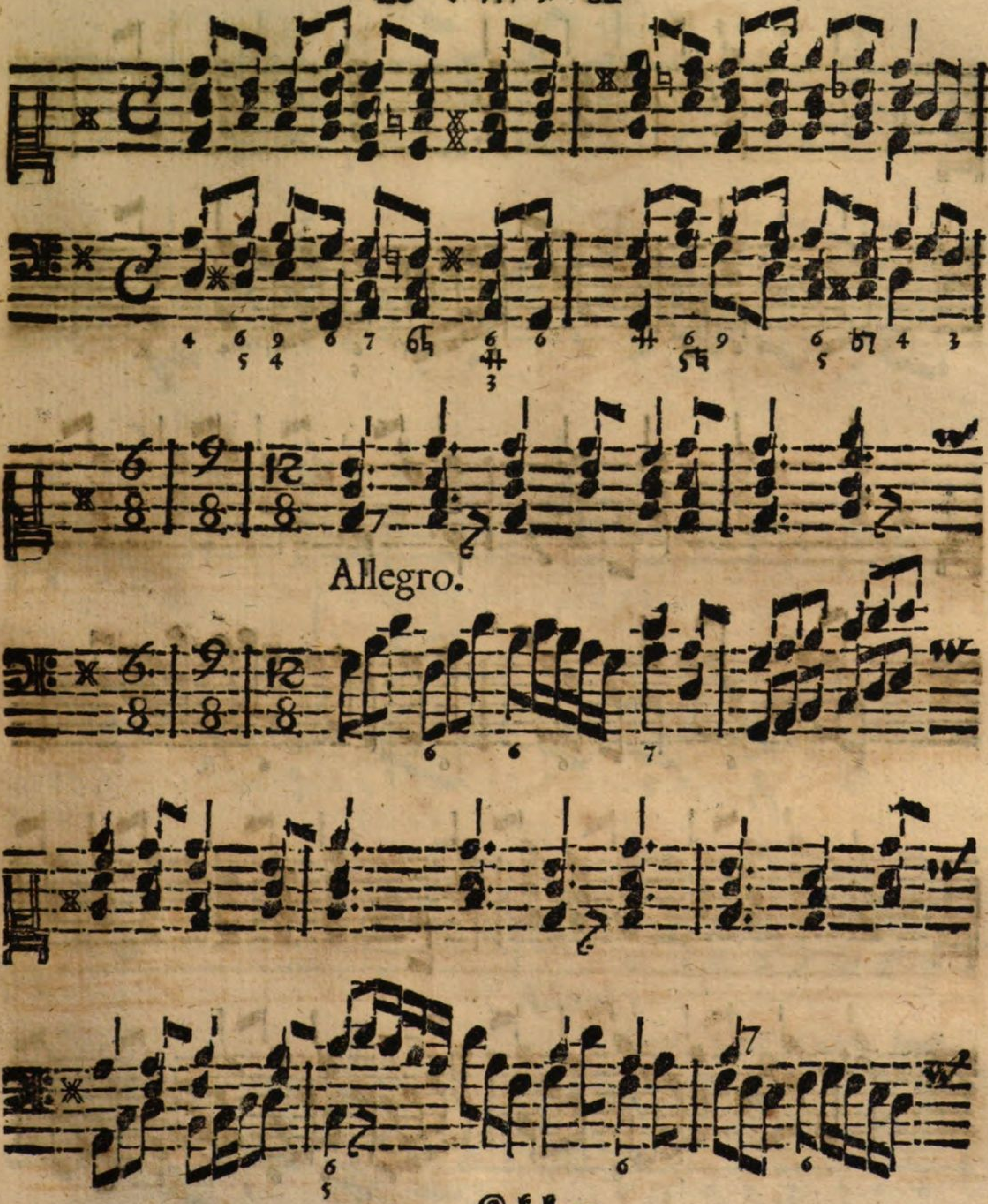


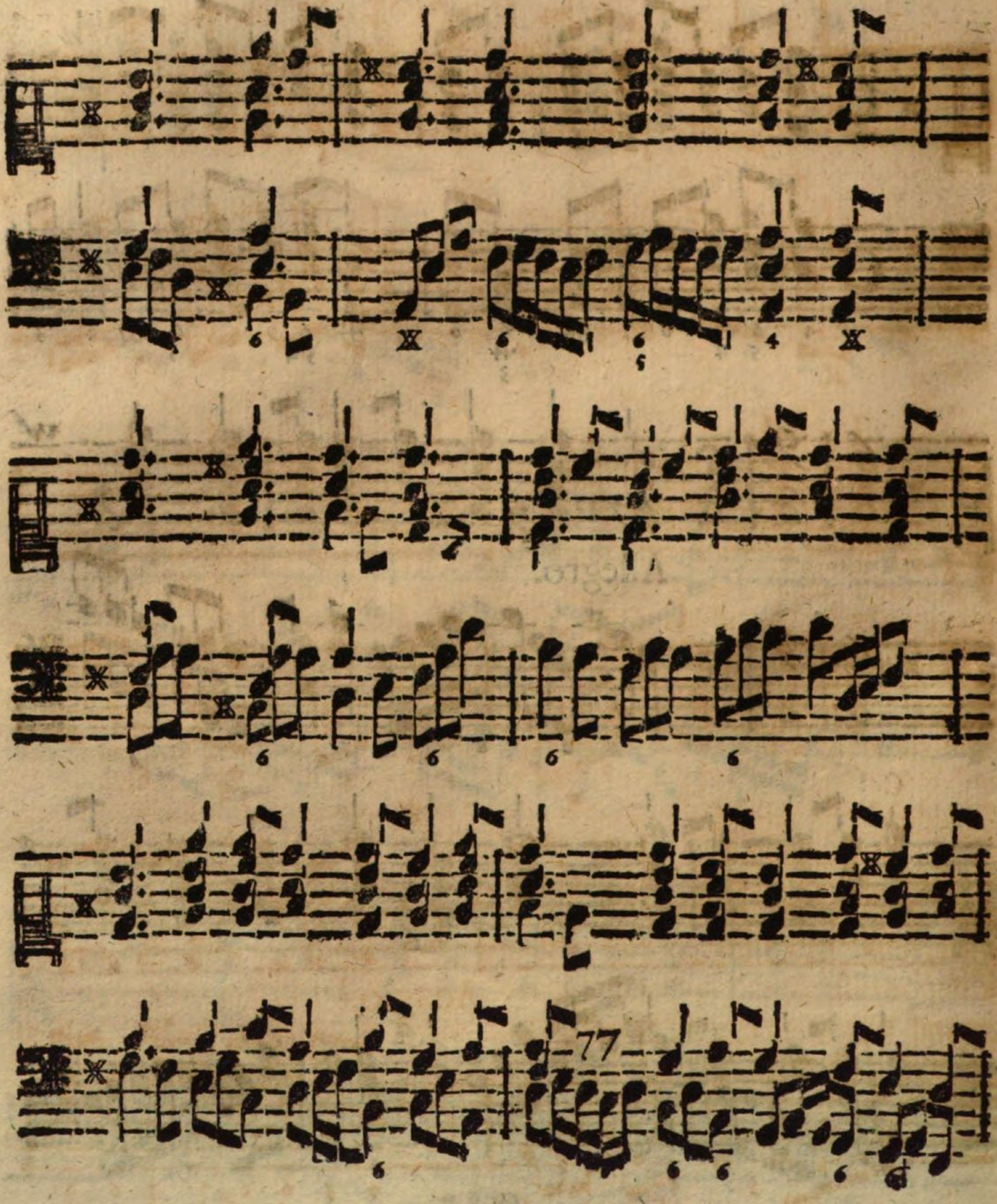


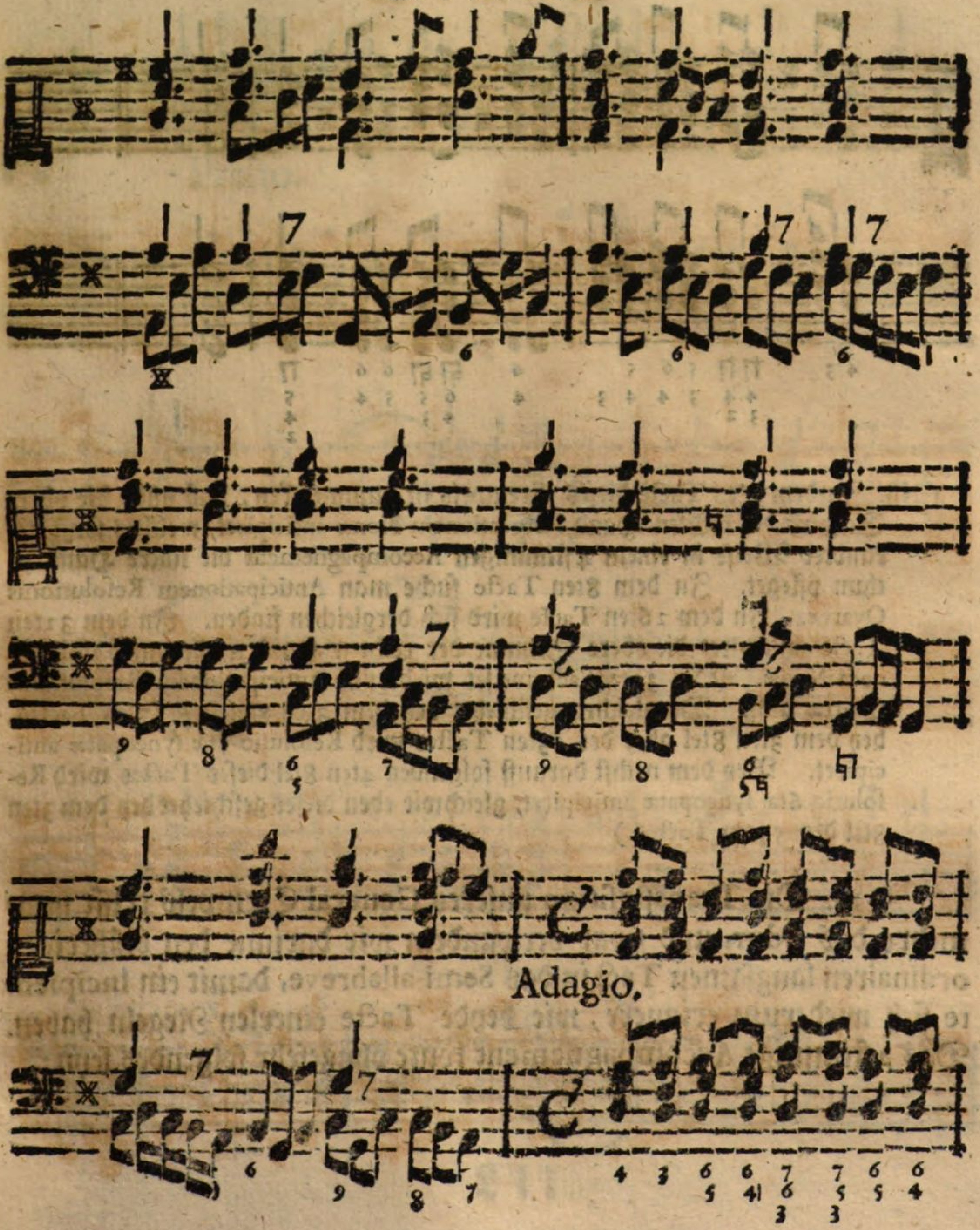


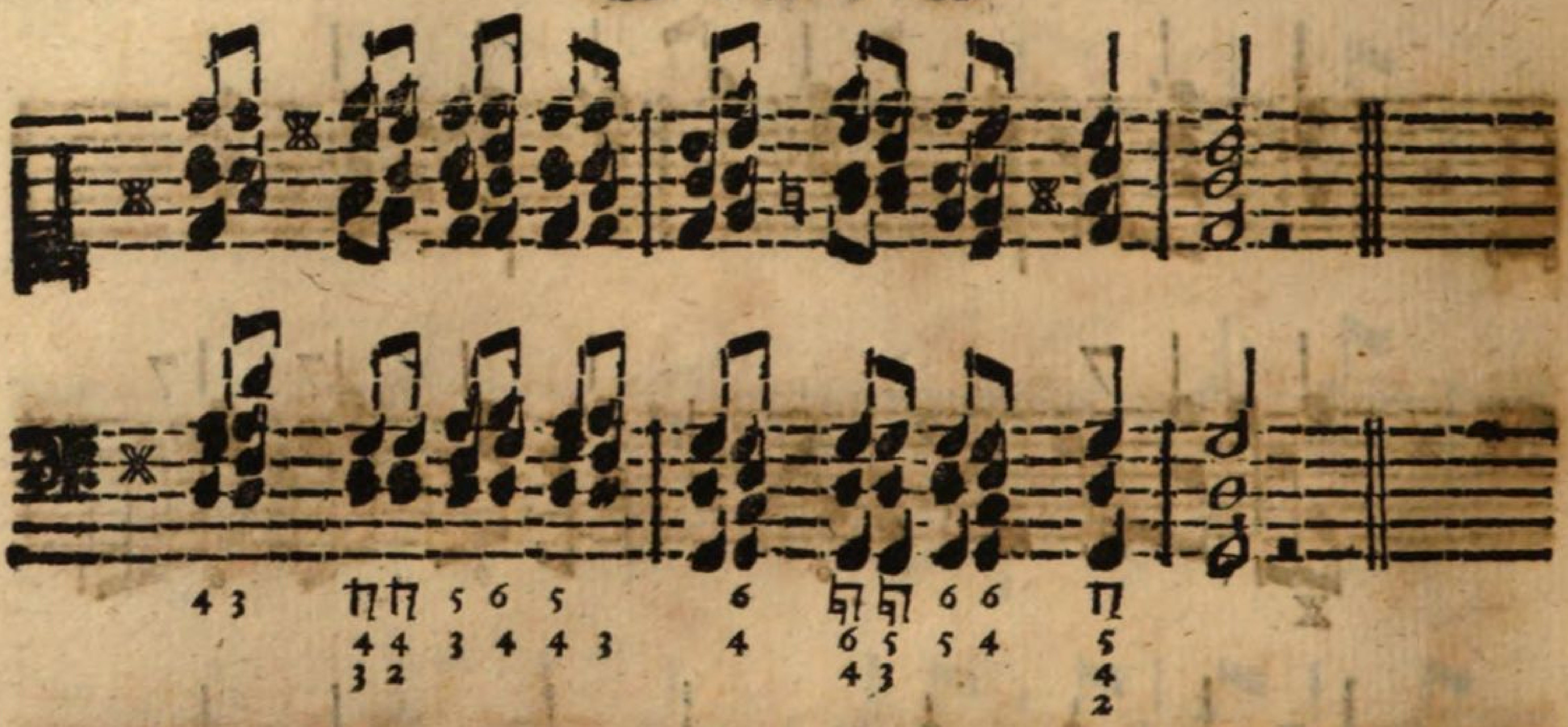





Allegro.

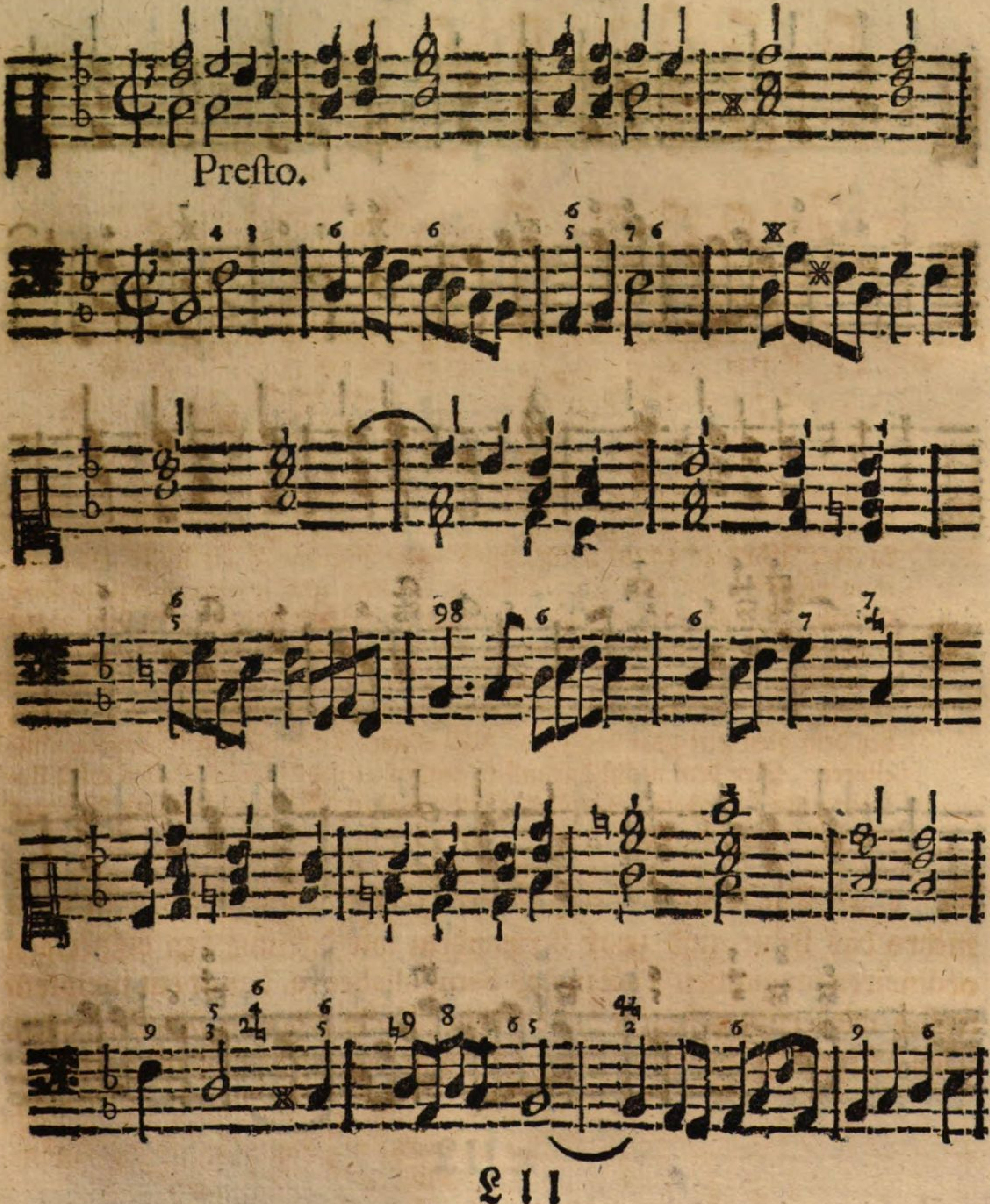


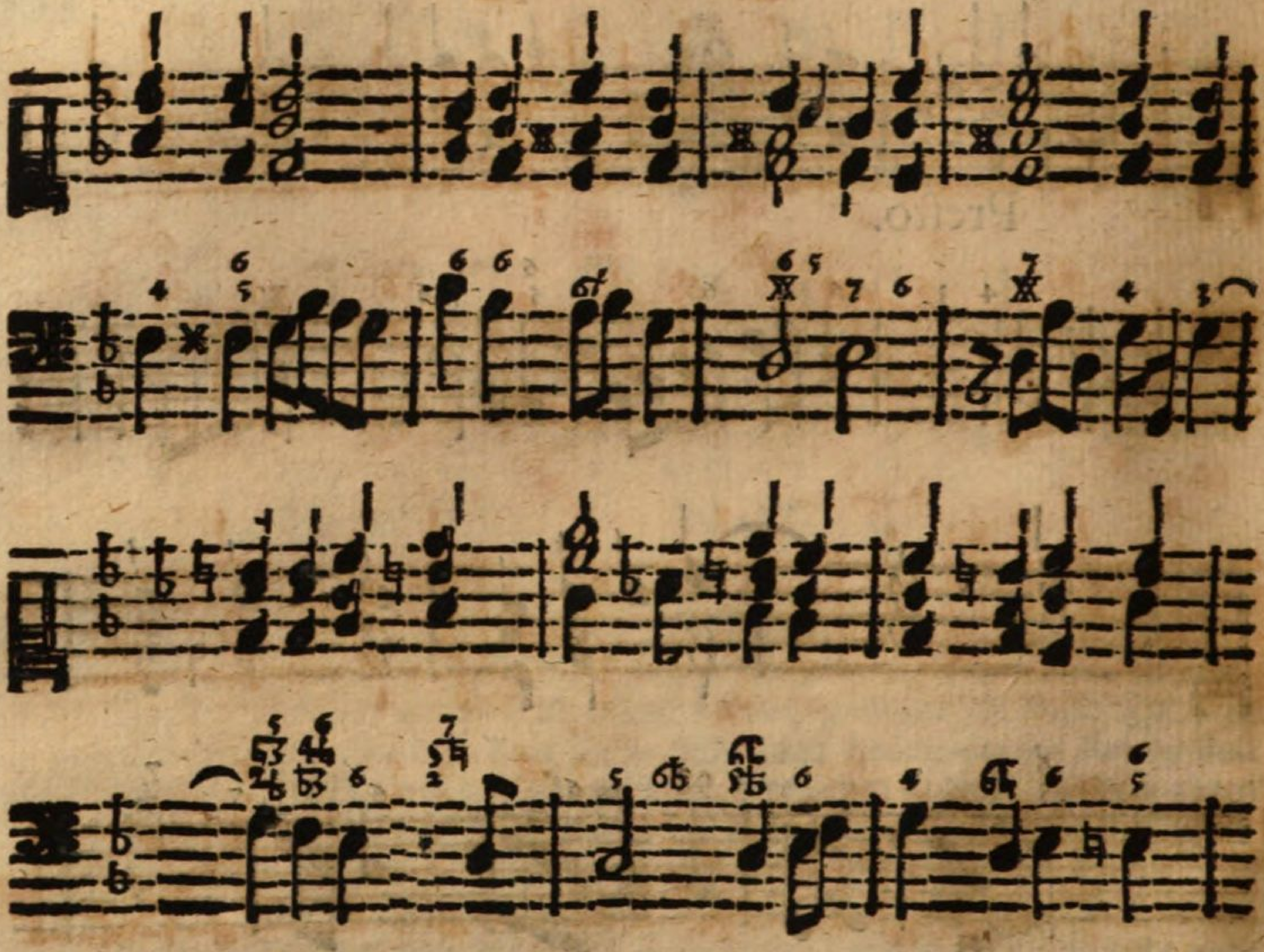

Adagio.

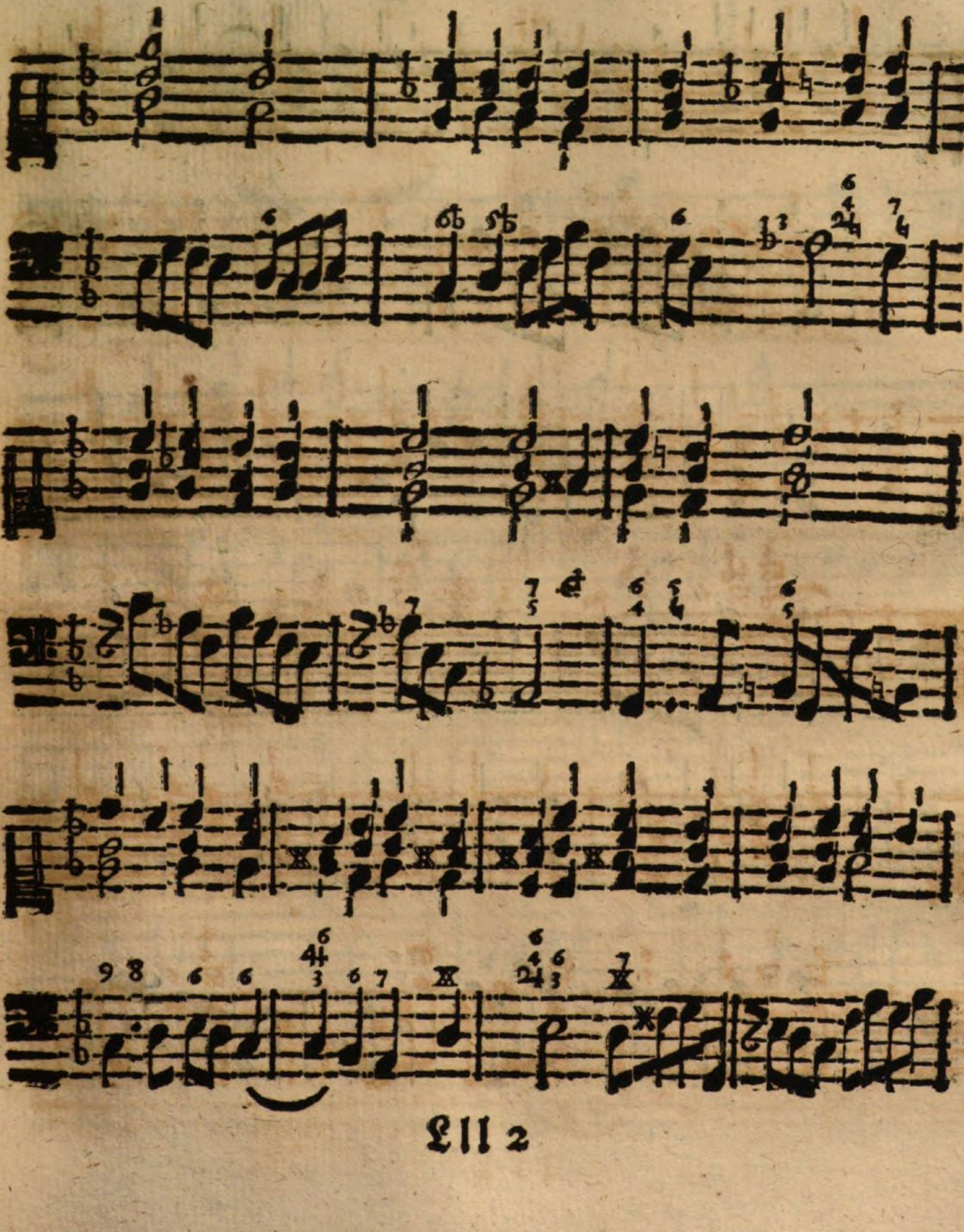


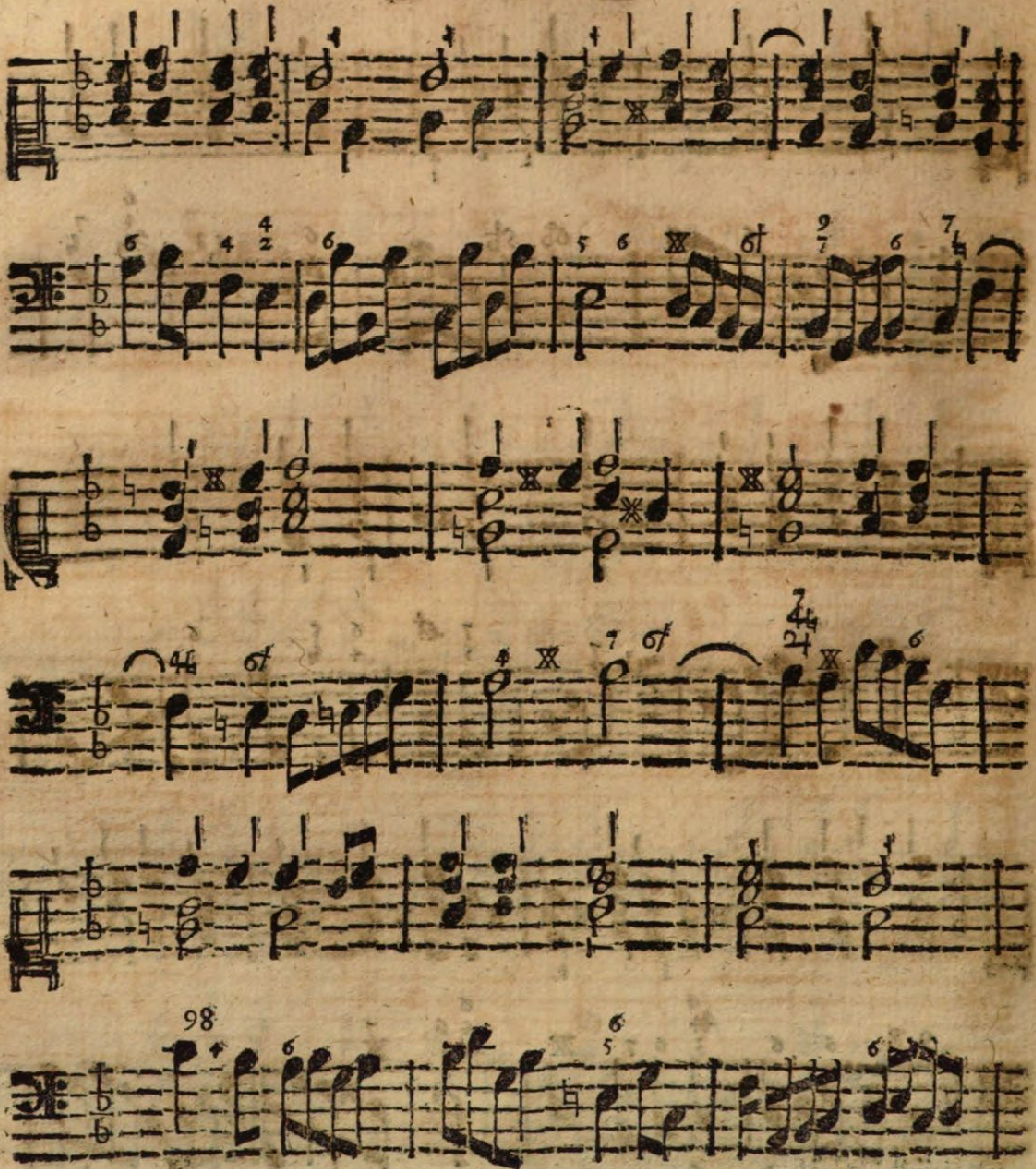
(NB. Jn dem 4ten Tacte dieſes Exempels iſt anzumercken, daß allda die obere Stimme der rechten Hand Reſolutionem Nonæ anticipiret, welches ſonſt bekandter Weiſe in einem 4ſtimmigen Accompagnement die lincke Hand zu thun pfleget. Jn dem 8ten Tacte ſuche man Anticipationem Reſolutionis Qvartæ. Jn dem 26ten Tacte wird ſich dergleichen finden. Jn dem 32ten Tacte anticipiret die obere Stimme der rechten Hand wiederum Reſolutionem Nonæ. Der 34te Tact weiſet wiederum Anticipationem Reſolutionis Qvartæ auff. Desgleichen geſchiehet bey dem 3ten 8tel des 37ten Tactes, bey dem 3ten 8tel aber des 53ten Tactes wird Reſolutio 5tæ ſyncopatæ anticipiret. Bey dem nechſt darauff folgenden 4ten 8tel dieſes Tactes wird Reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret, gleichwie eben dieſes geſchiehet bey dem 3ten 8tel des 55ten Tactes.)

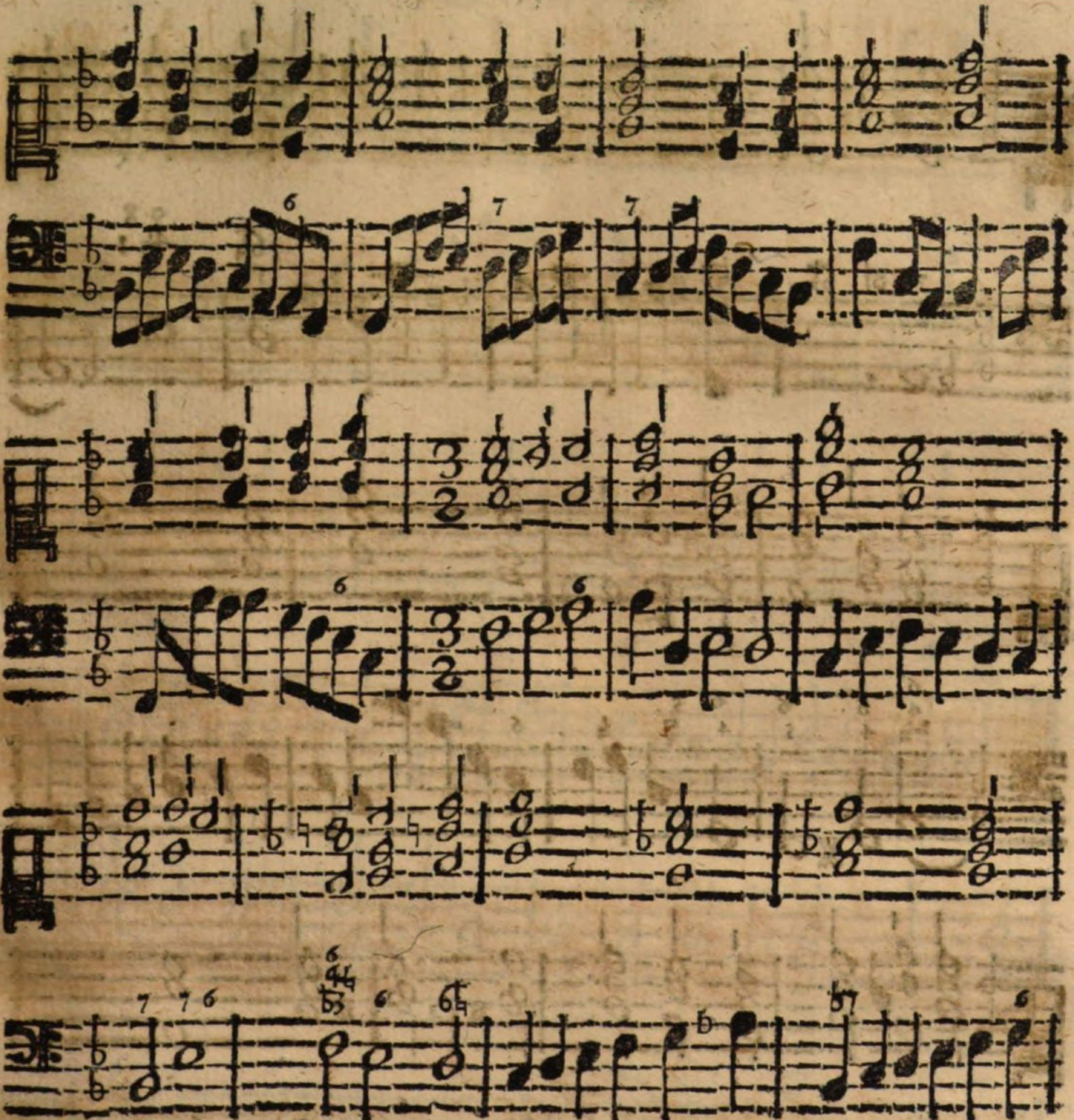
§. 10. Die Transpoſition unſeres General Exempels trifft nunmehro das Bdur, und zwar verwandeln wir darinne den bißherigen ordinairen langſamen Tact in das Semi-allabreve, damit ein Incipiente ſich wiederum erinnere, wie beyde Tacte einerley Regeln haben. Das 4ſtimmige Accompagnement könte ohngefehr folgendes ſeyn:

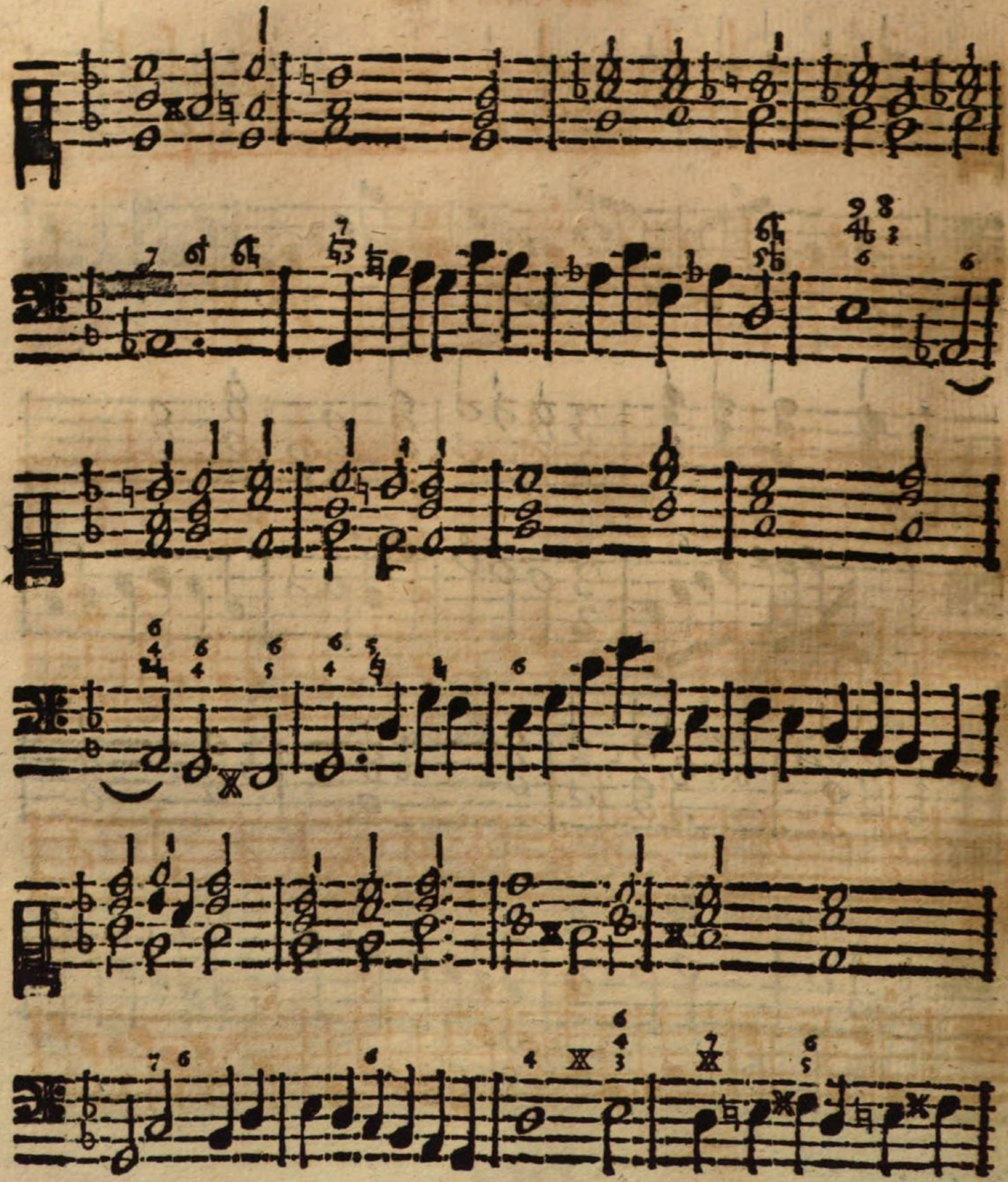

Preſto.

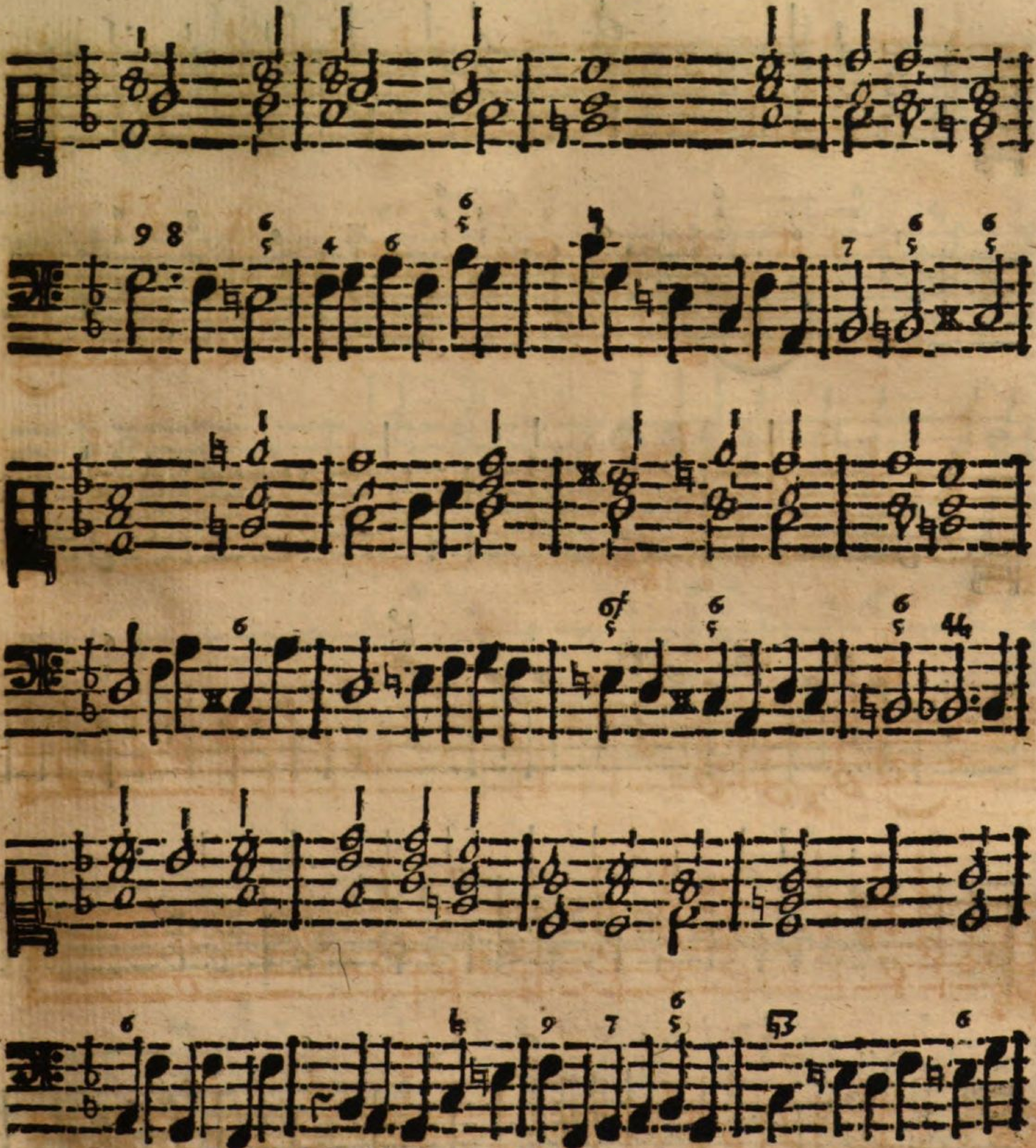


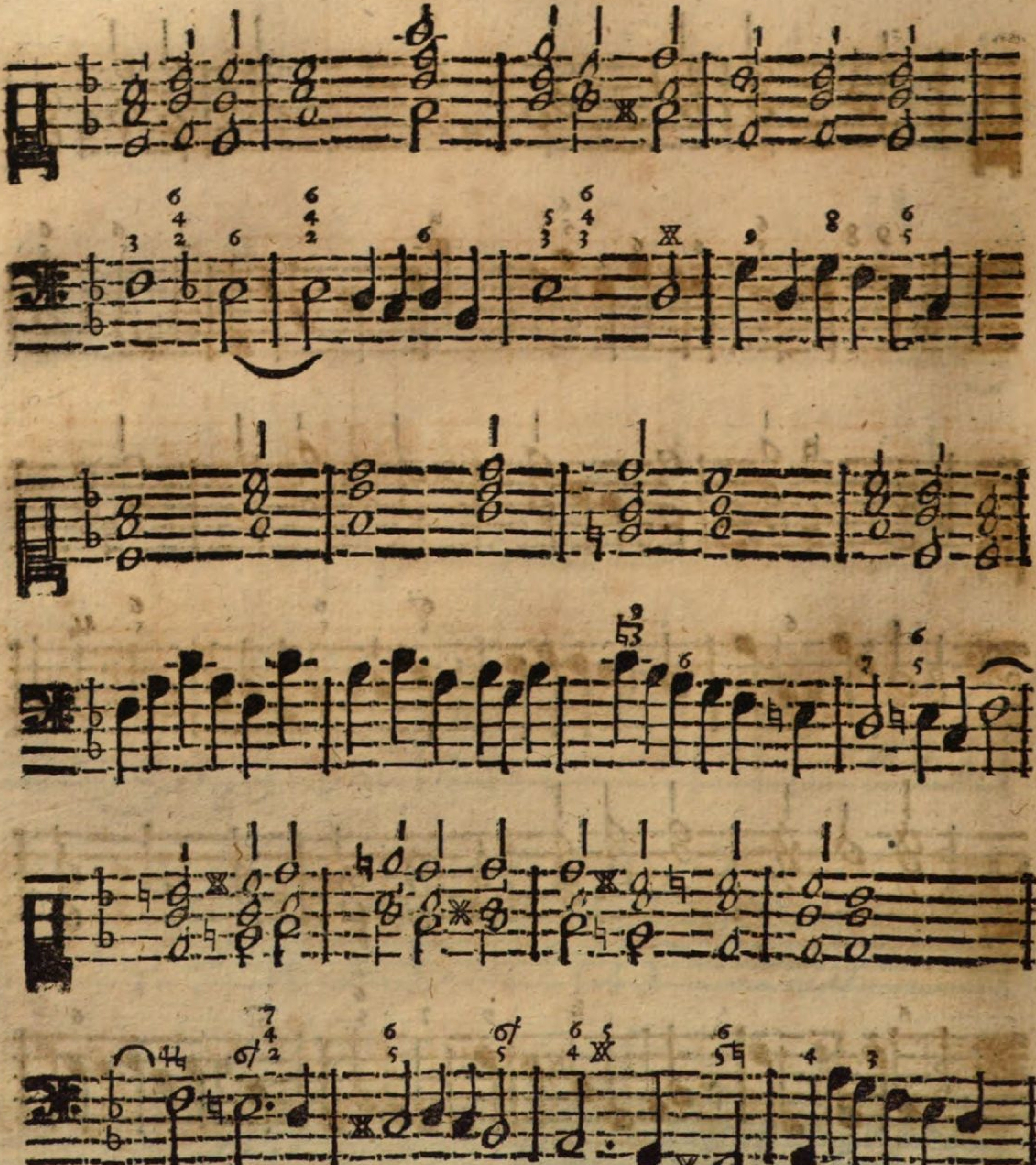


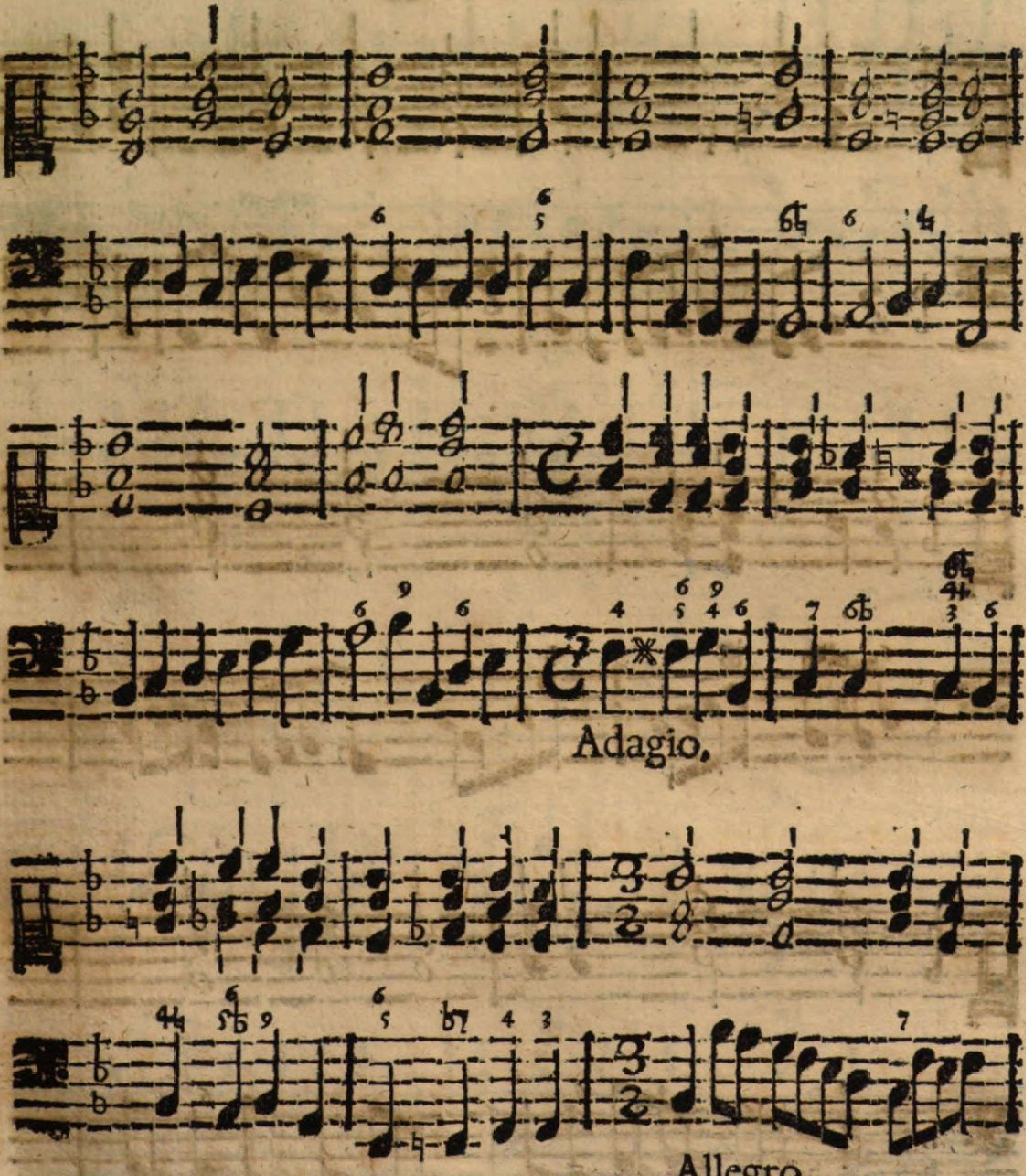


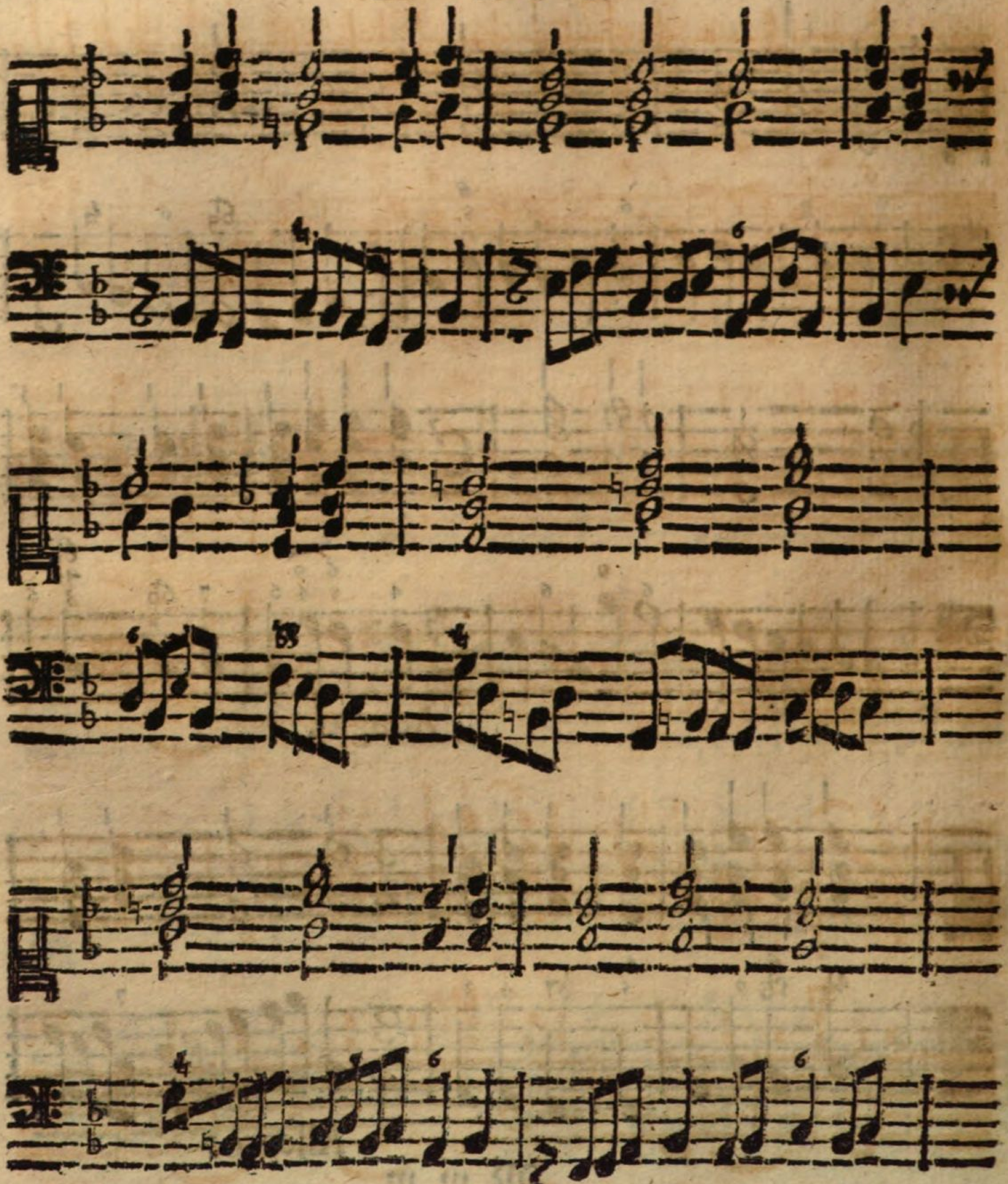


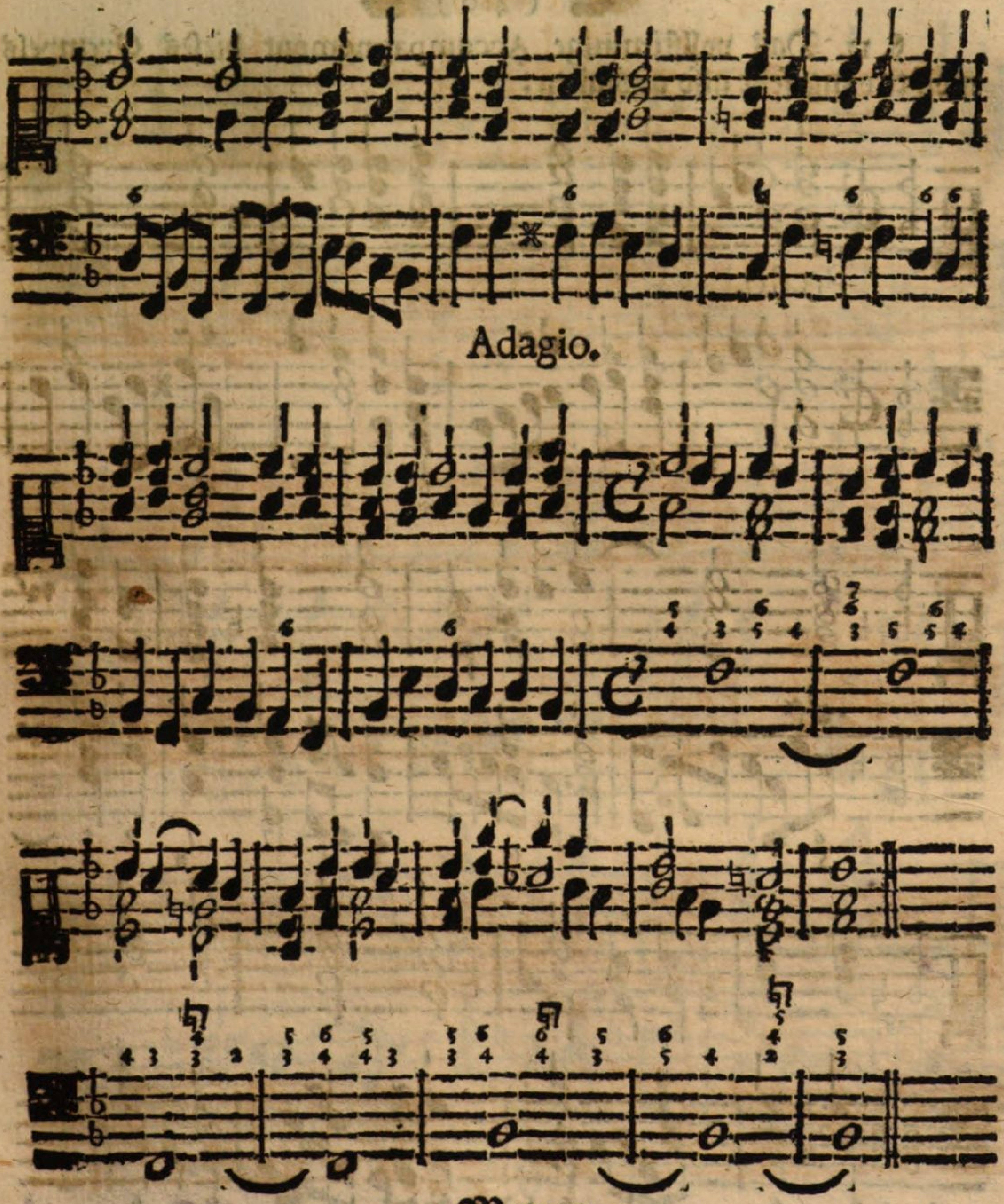




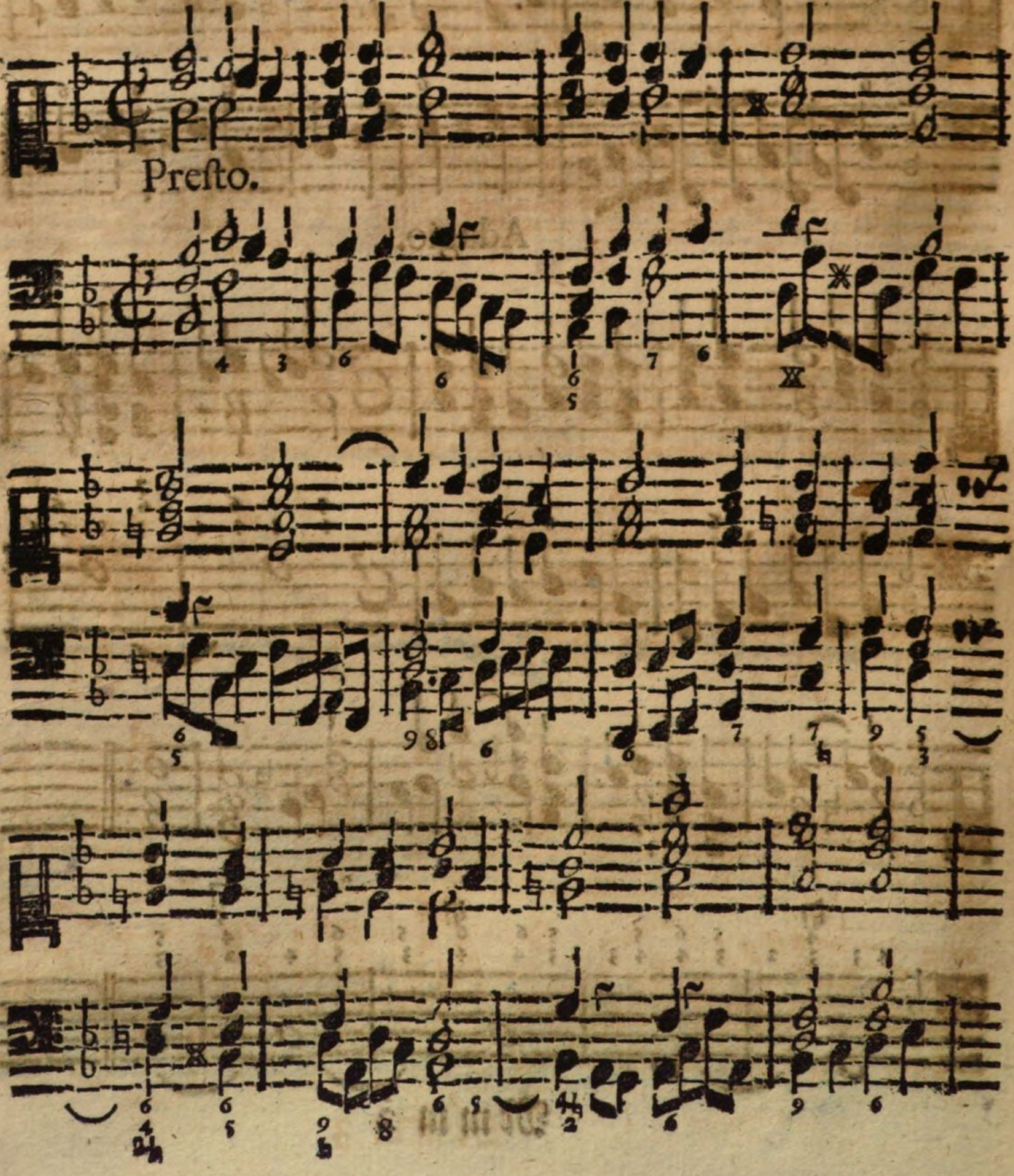


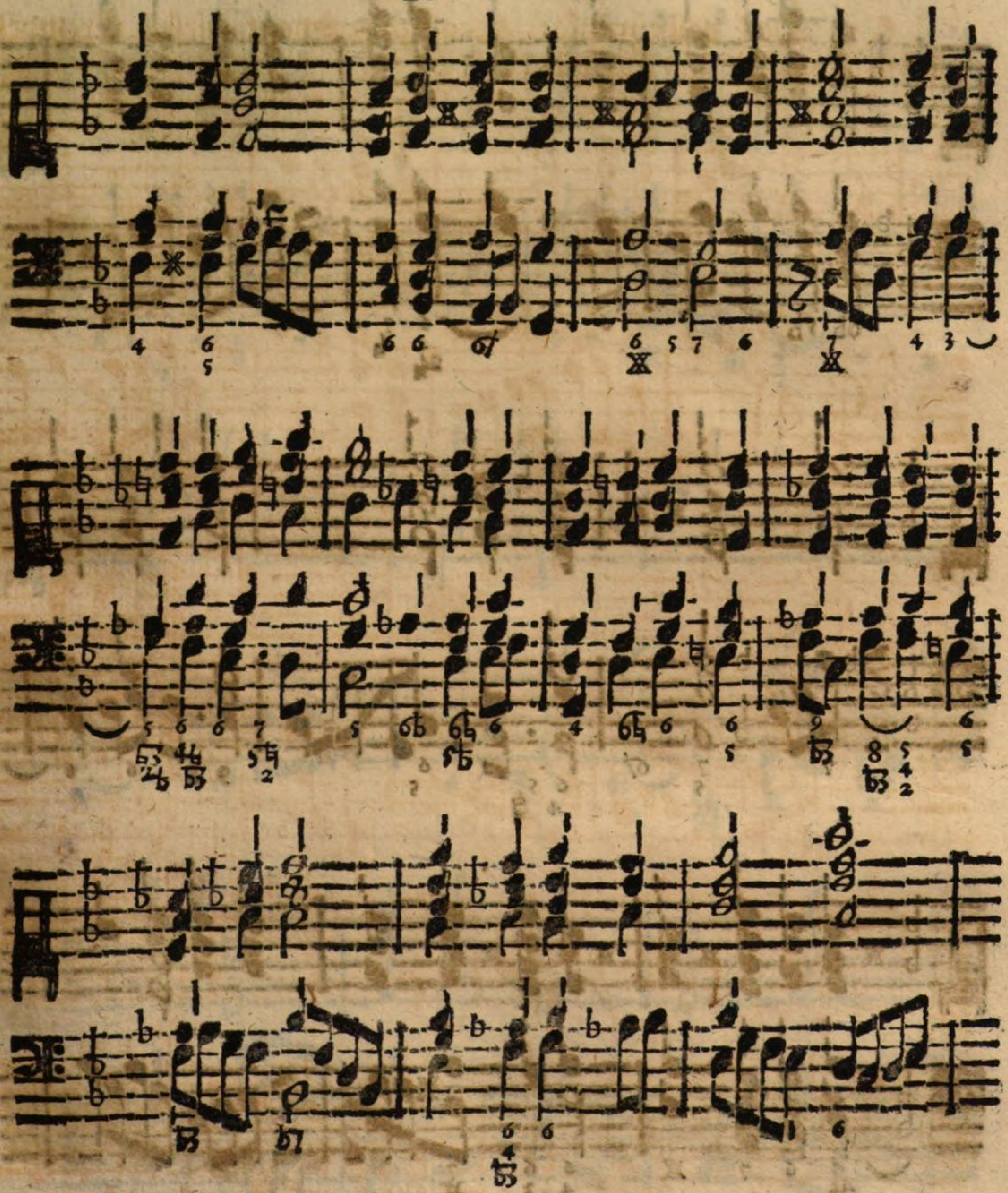

Adagio.
Allegro.

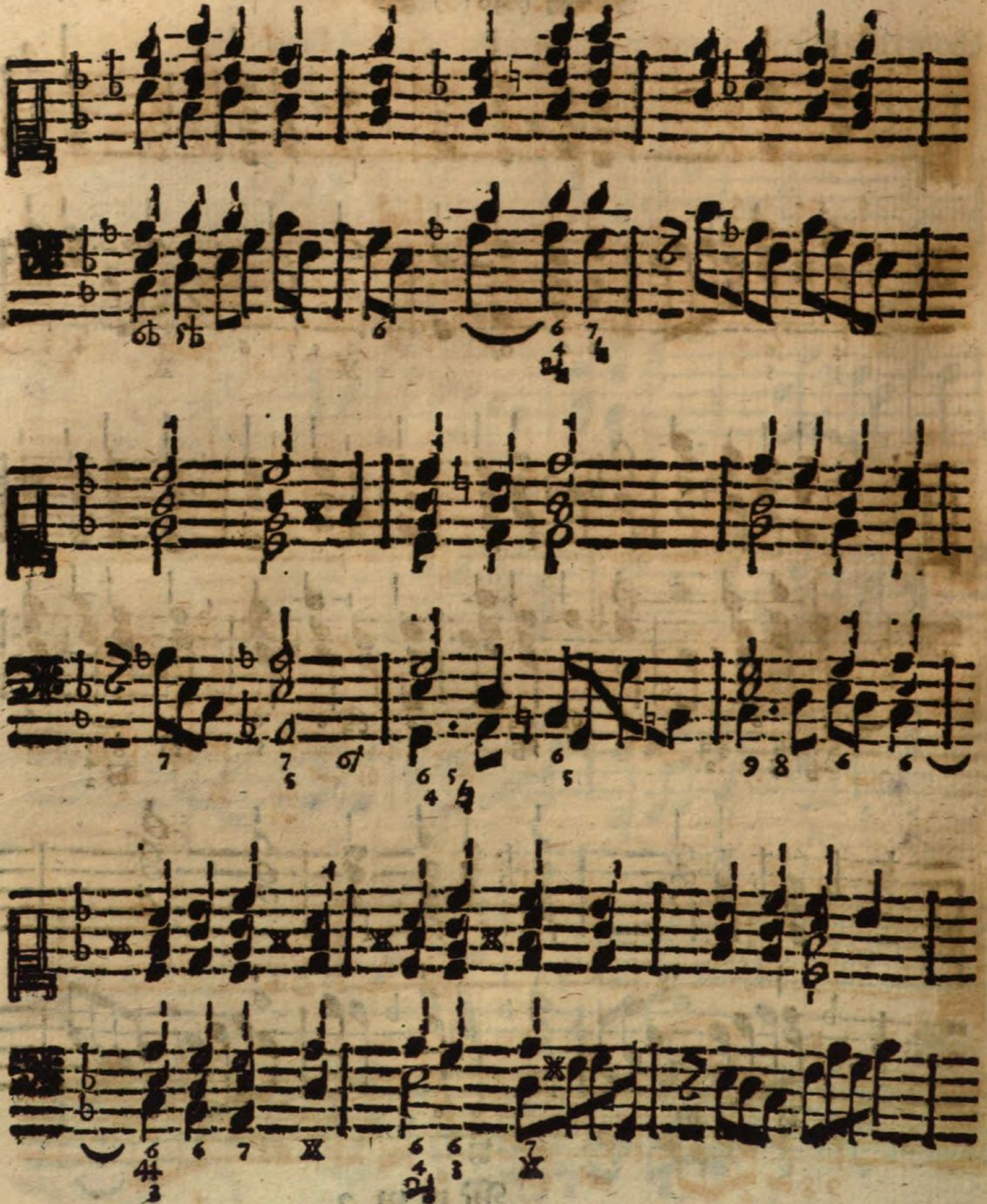


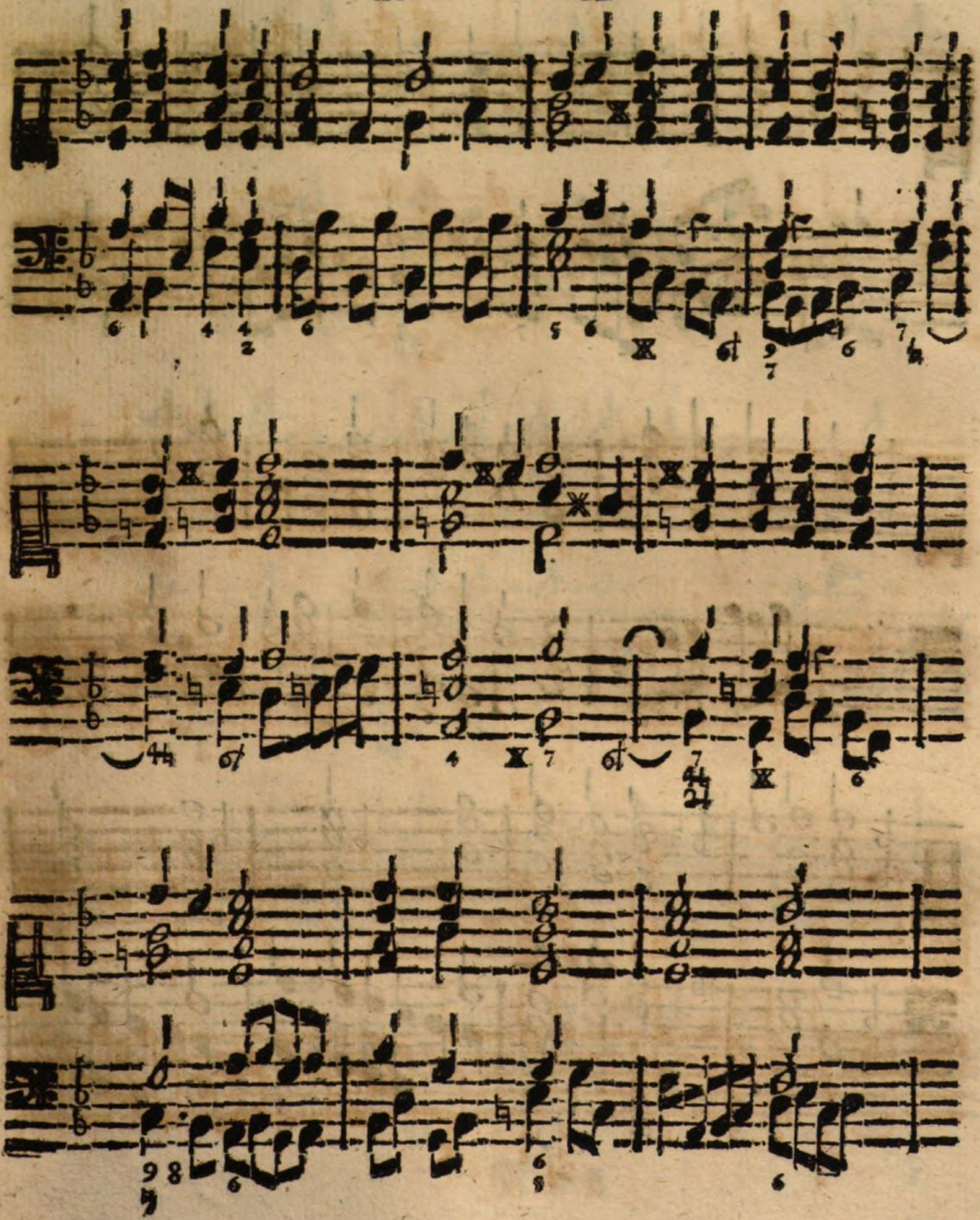

Adagio.

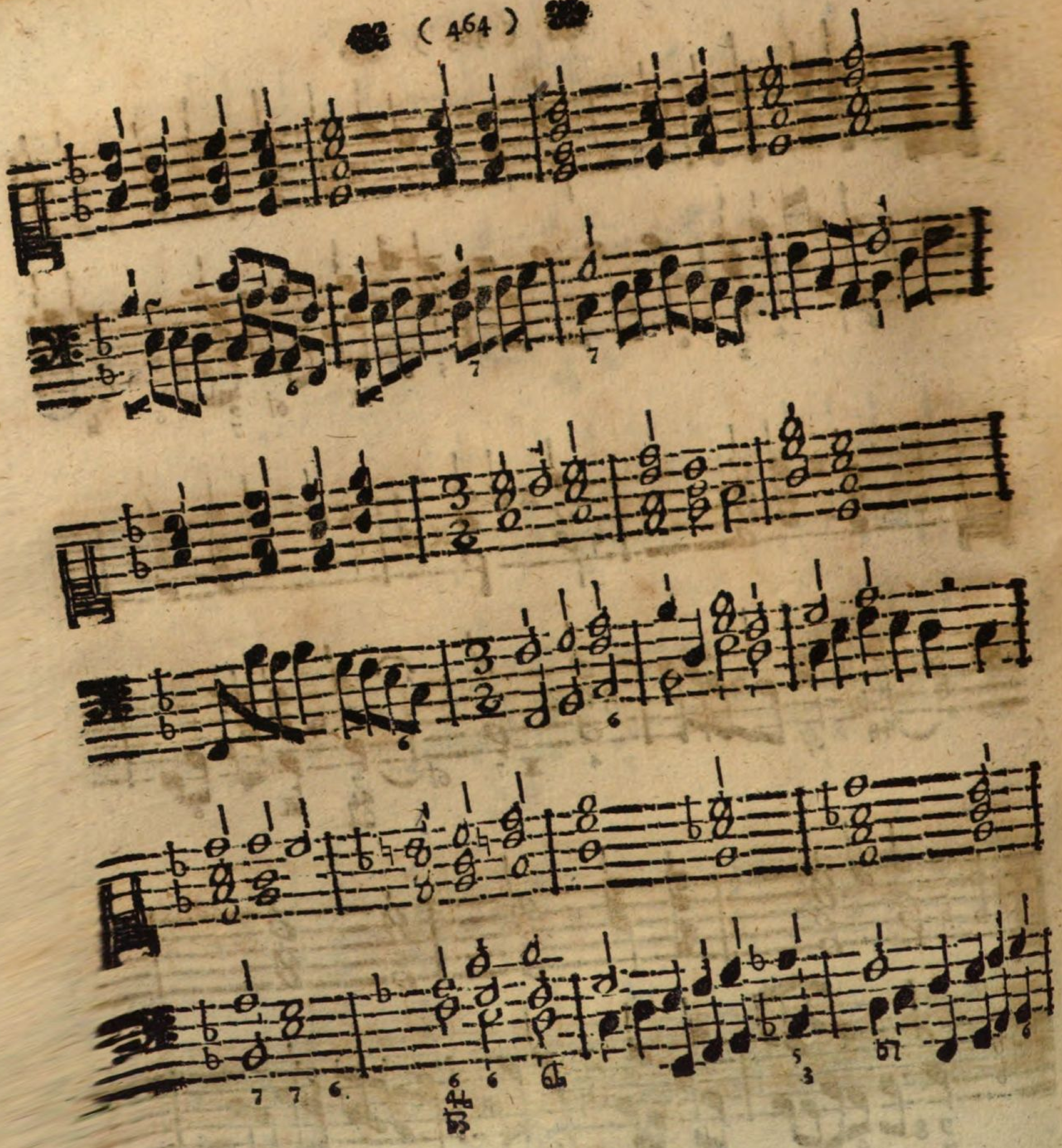
§. 11. Das vollſtimmige Accompagnement dieſes Exempels möchte ohngefehr alſo ausfallen:

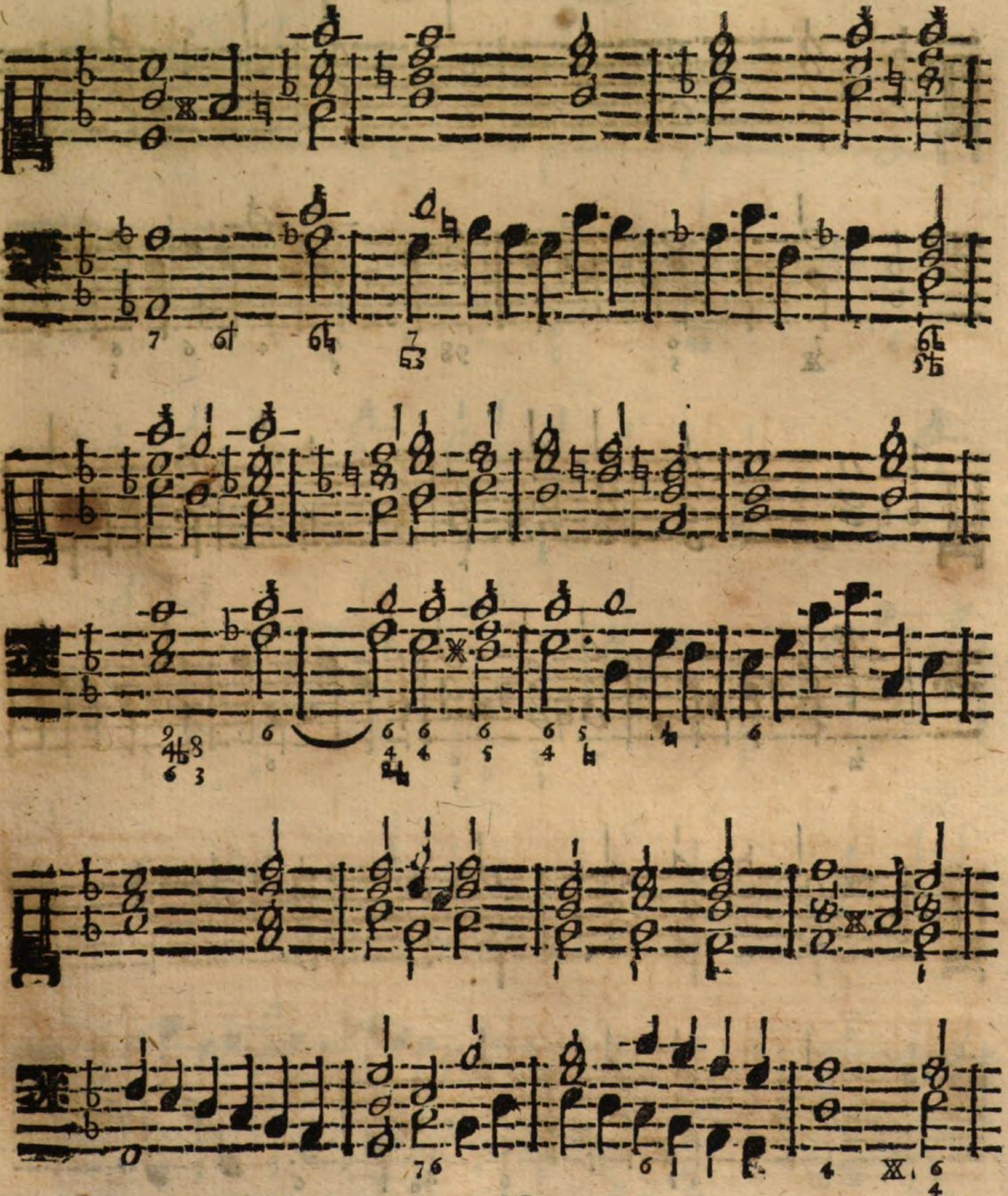


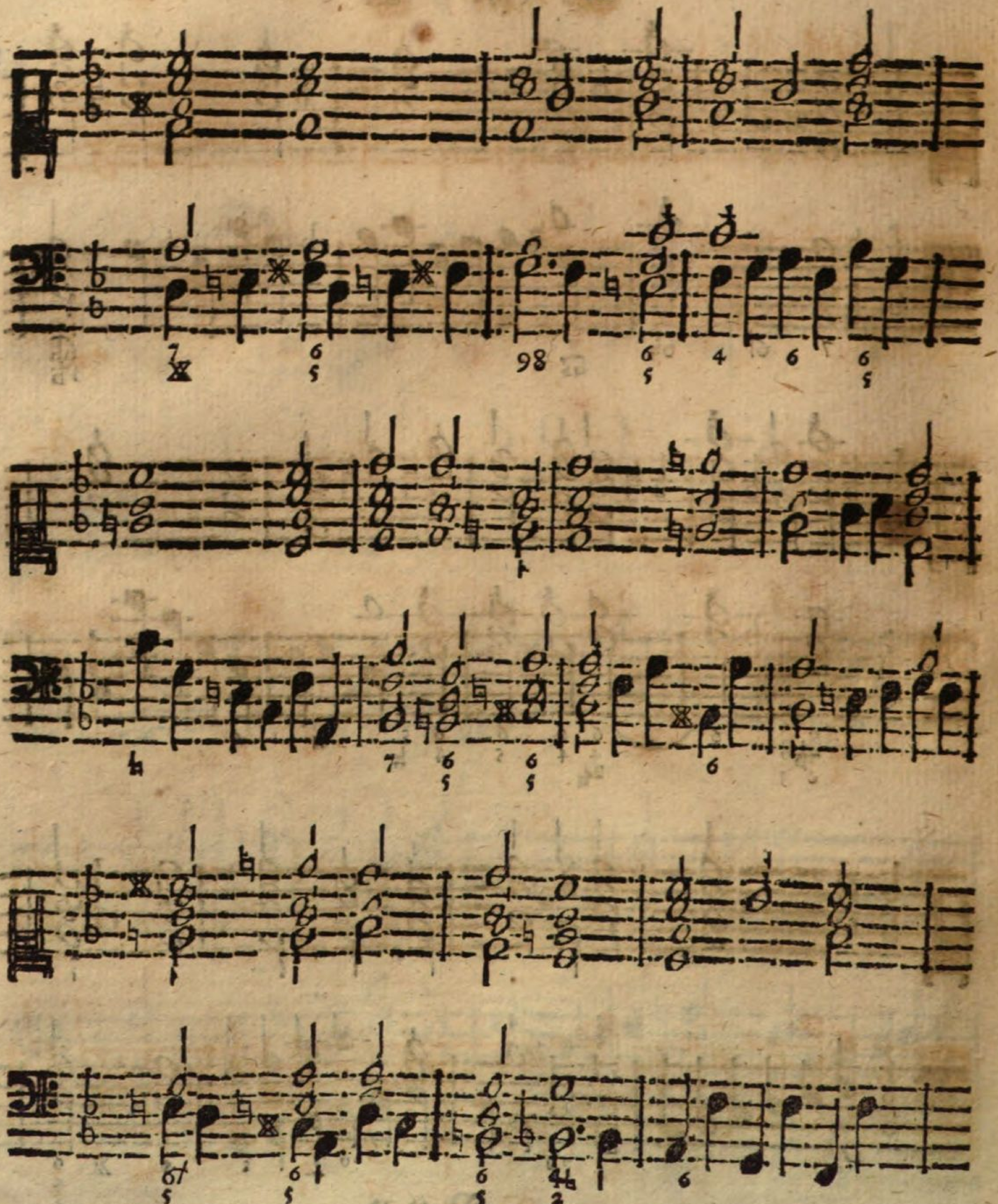


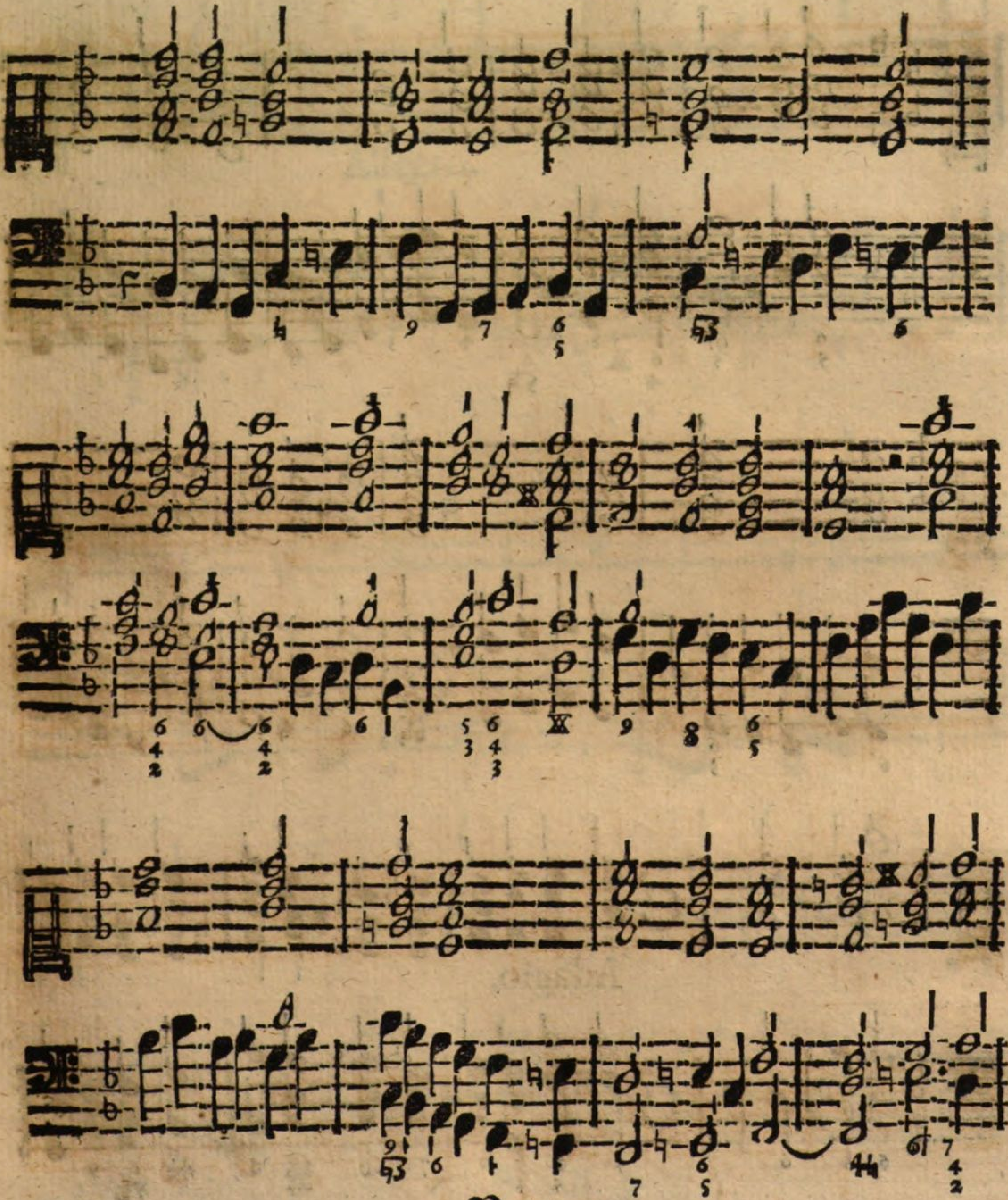


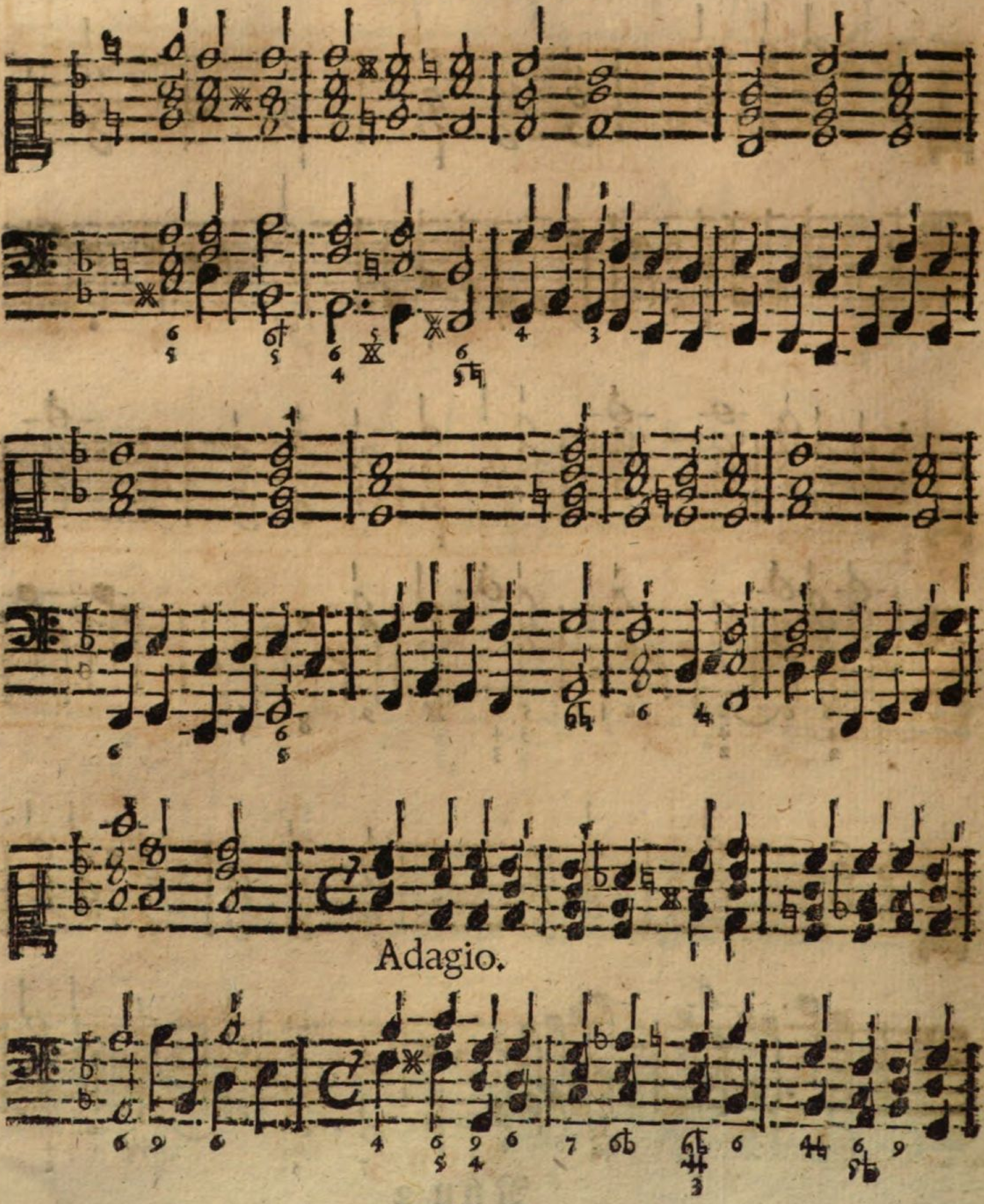


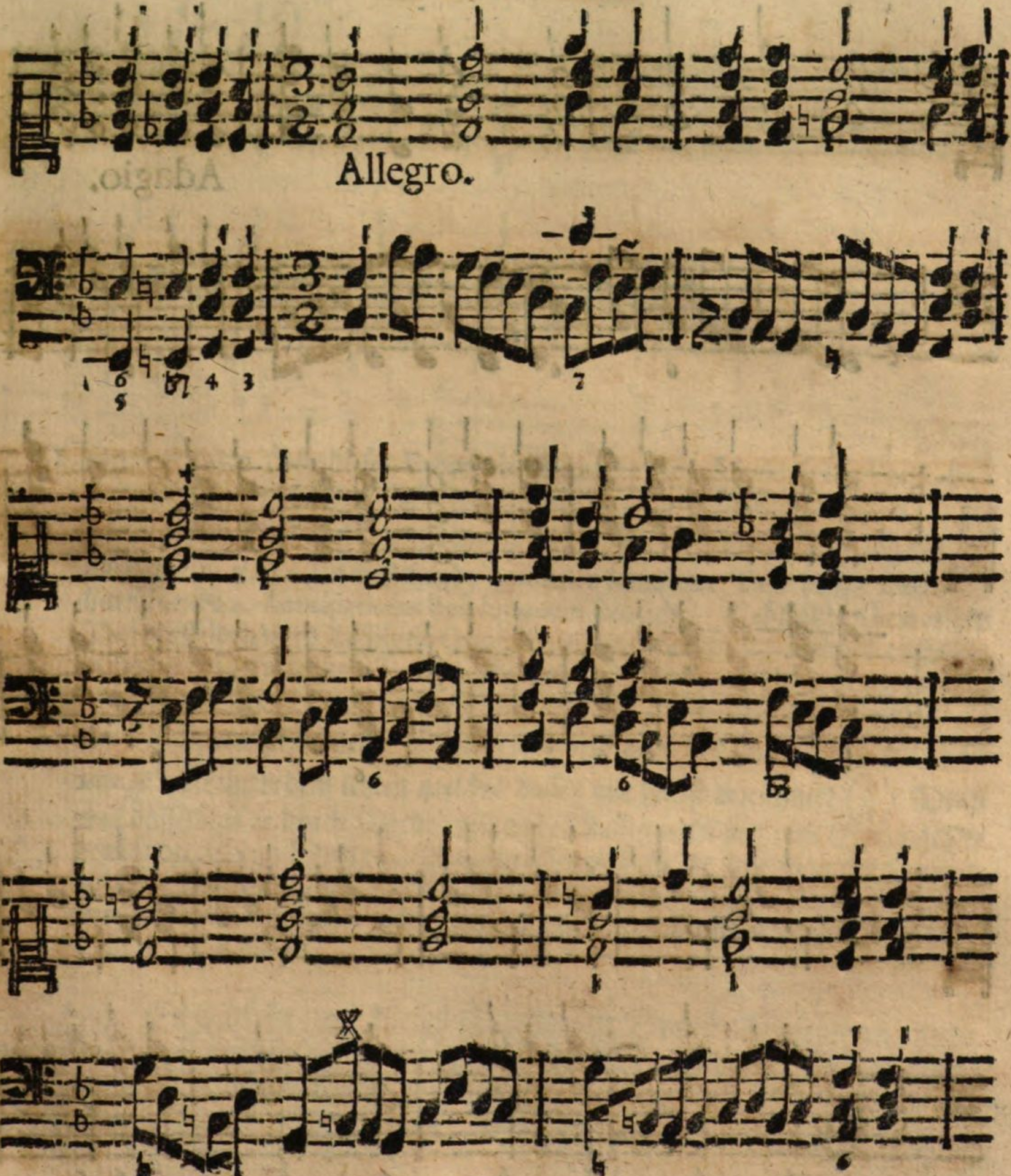


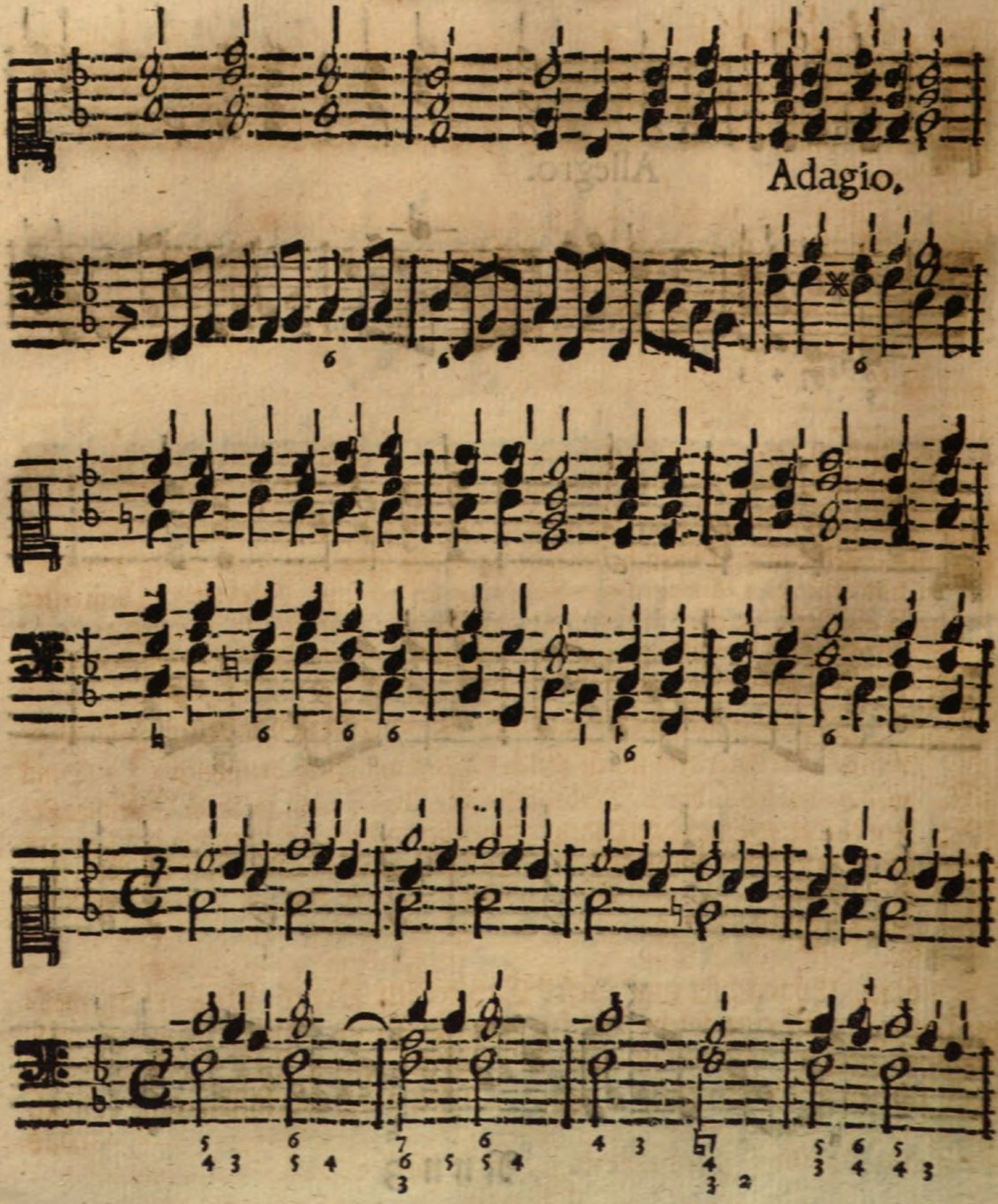


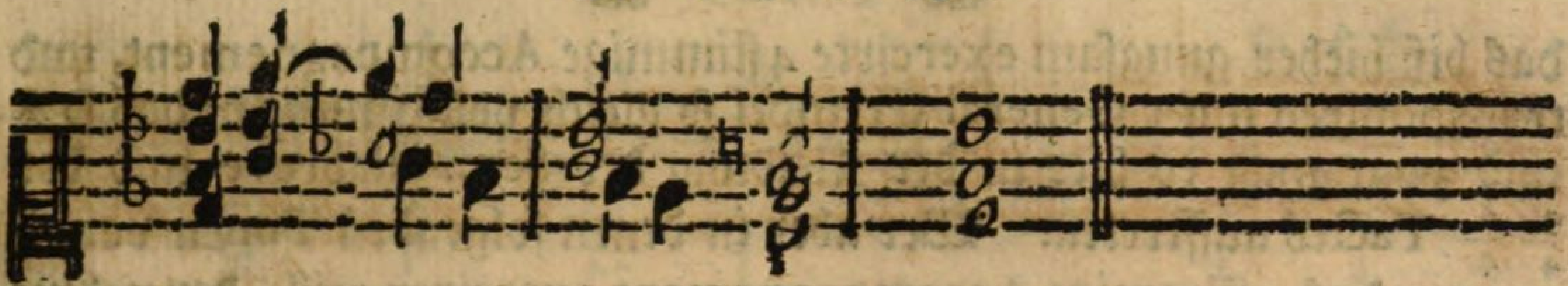


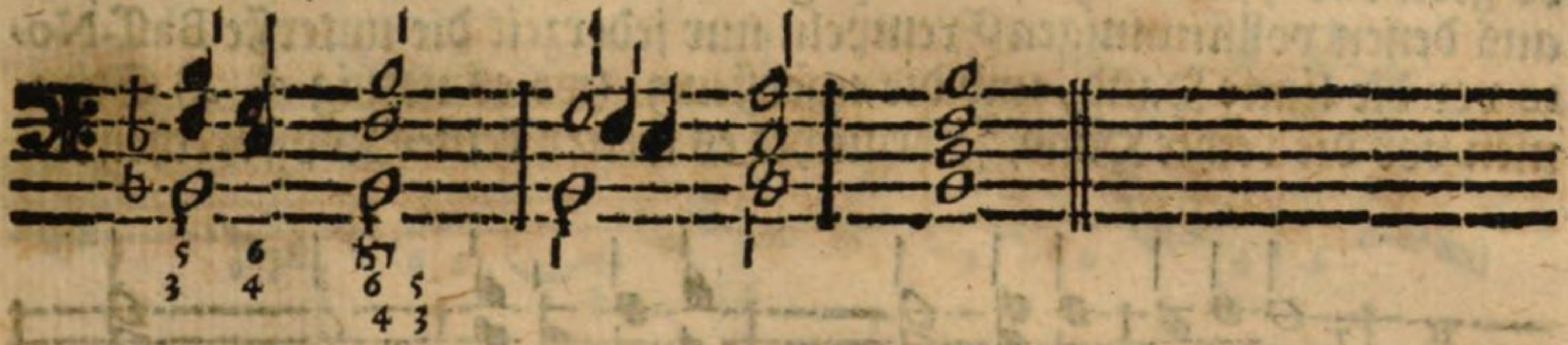



Adagio.


Allegro.


Adagio.



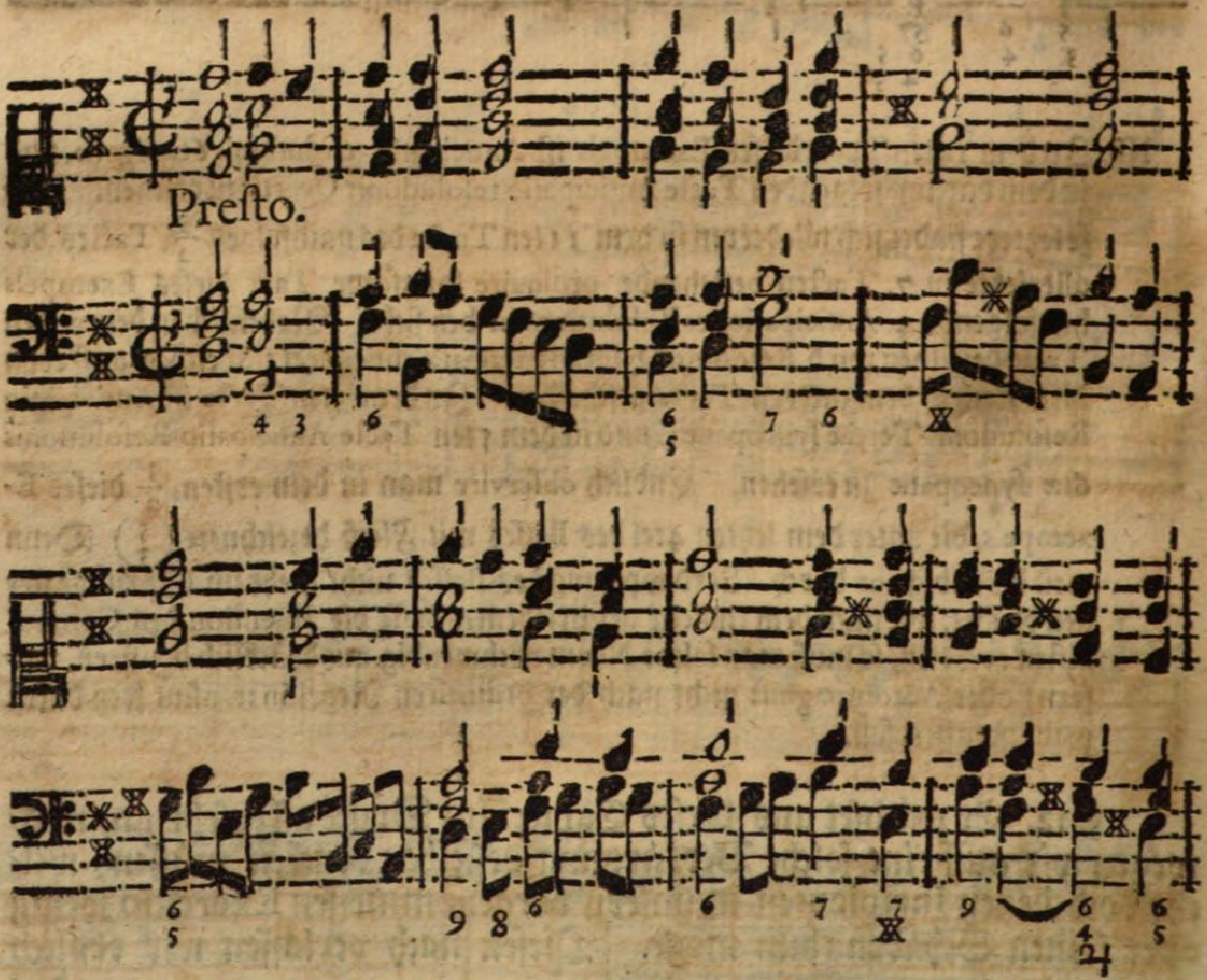


NB. In dem 14ten Tacte dieſes Exempels iſt Anticipatio reſolutionis 6tæ ligatæ, und in dem darauff folgenden Tacte Anticipatio reſolutionis Qvartæ zu erſehen. Dieſe letztere findet ſich wiederum in dem 11ten Tacte des nachfolgen $\frac{3}{2}$ Tactes der allerletzte in 7. Tacten beſtehende ordinaire langſame Tact dieſes Exempels hat folgende 4. Anticipationes Reſolutionum bey ſich. Nehmlich in dem erſten Tacte deſſelben wird Reſolutio Qvintæ ſyncopatæ anticipiret; welches auff eben dieſe Arth in dem andern Tacte geſchiehet. In dem 3ten Tacte iſt Anticipatio Reſolutionis Tertiæ ſyncopatæ; und in dem 5ten Tacte Anticipatio Reſolutionis 6tæ ſyncopatæ zu erſehen. Endlich obſervire man in dem erſten $\frac{3}{2}$ dieſes Exempels, die unter dem letzten 4tel des Baſſes mit Fleiß bezeichnete ($\frac{5}{3}$) Denn weil daſſelbige as durch Verdoppelung des Baſſes nicht mehr im Sprunge ſtehen bleibet, wie nach dem eintzeln geſchriebenen Baſſe die Intention des Componiſten geweſen, ſo muß man ſolche Noten nothwendig ausdrücklich beziffern, wofern ſie der Accompagniſt nicht nach der ordinairen Regel in tranſitu frey durch paſſiren laſſen ſoll.

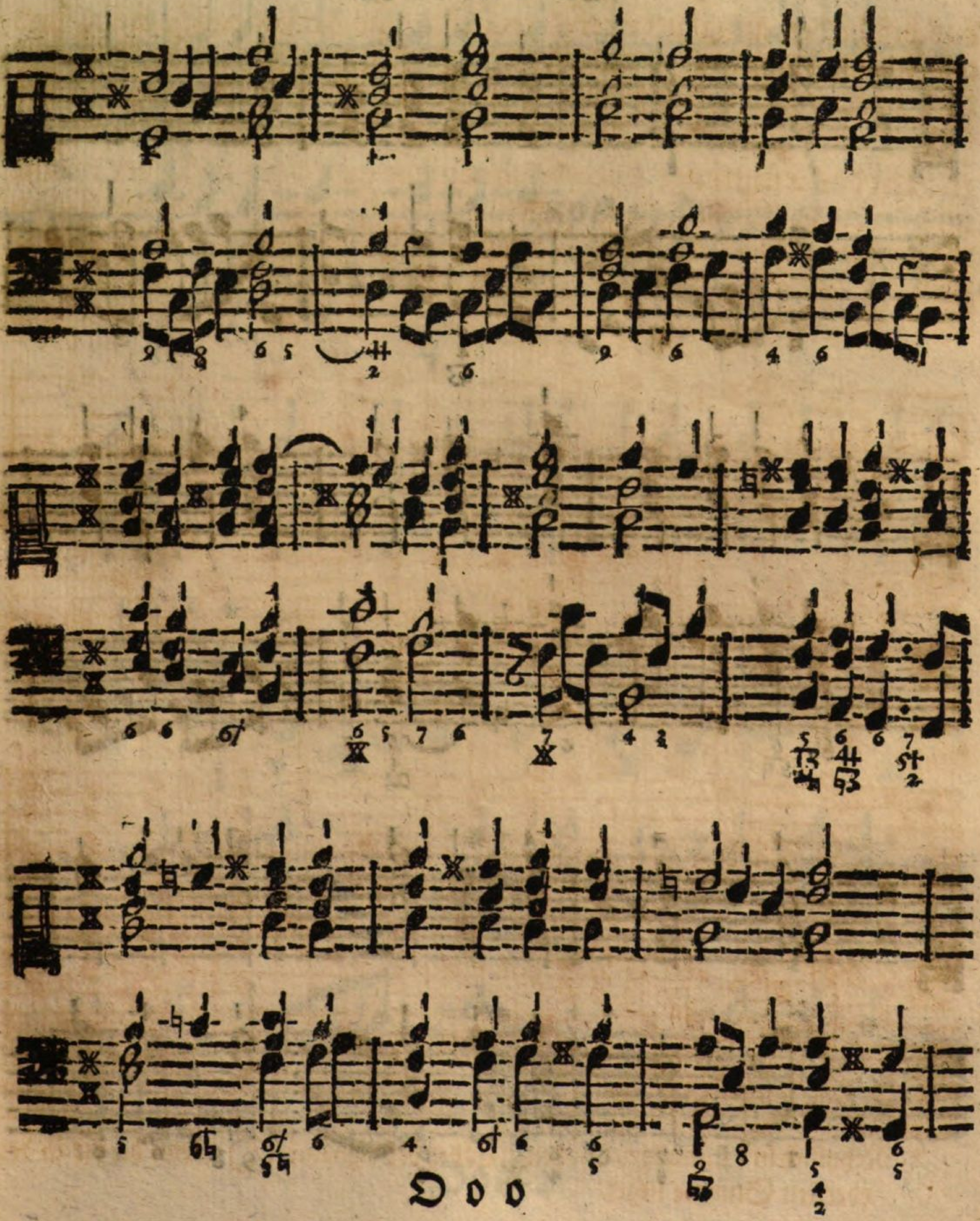
§. 12. Es wächſet uns dieſes Capitel im Druck allzuſehr an, weswegen wir auff eine ſolche Verkürtzung deſſelben dencken müſſen, welche doch denen Incipienten in unſern vorgenommenen Exercitio wenig oder keinen Schaden thun möge. Dieſen nach verlaſſen wir erſtlich

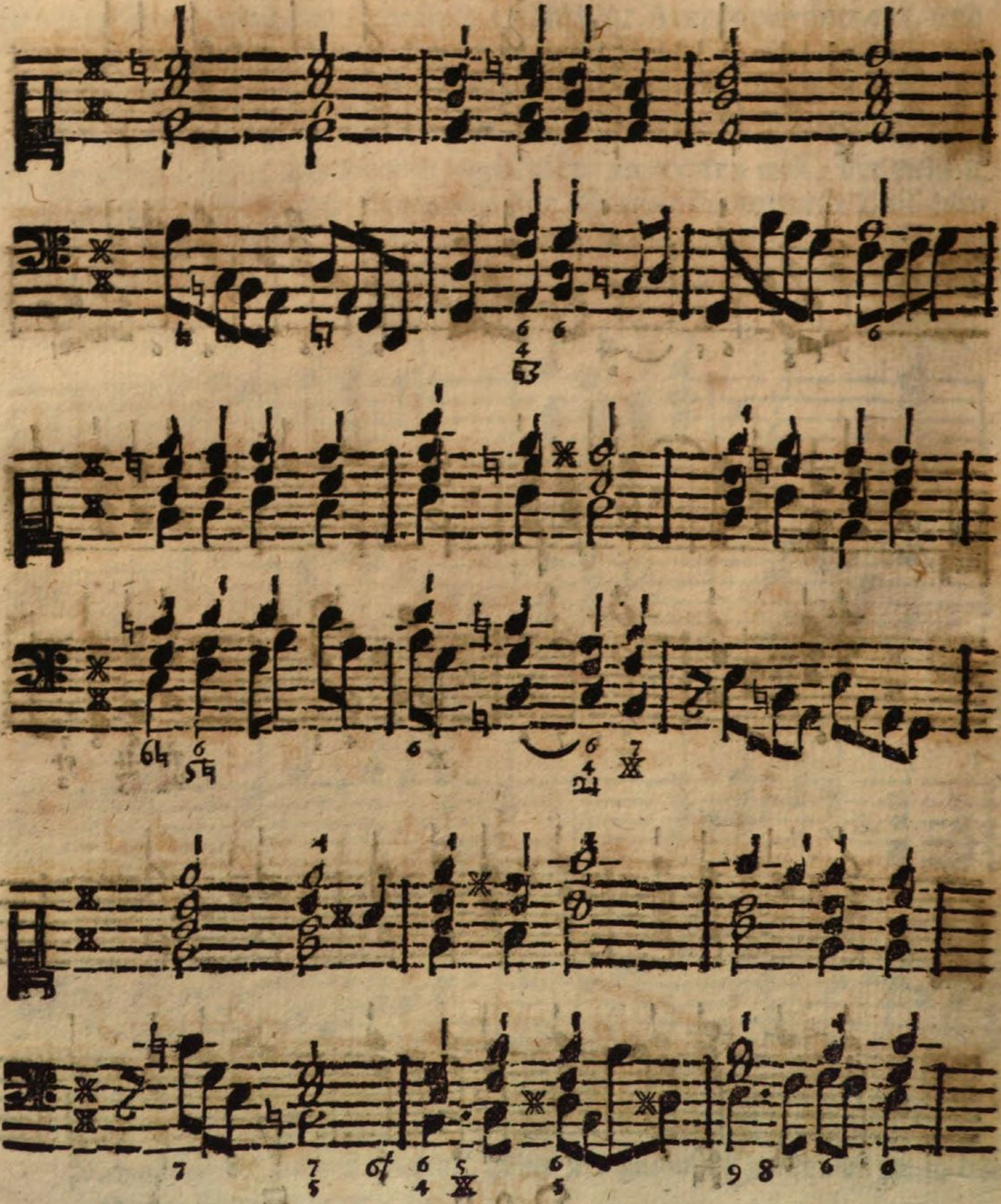
das

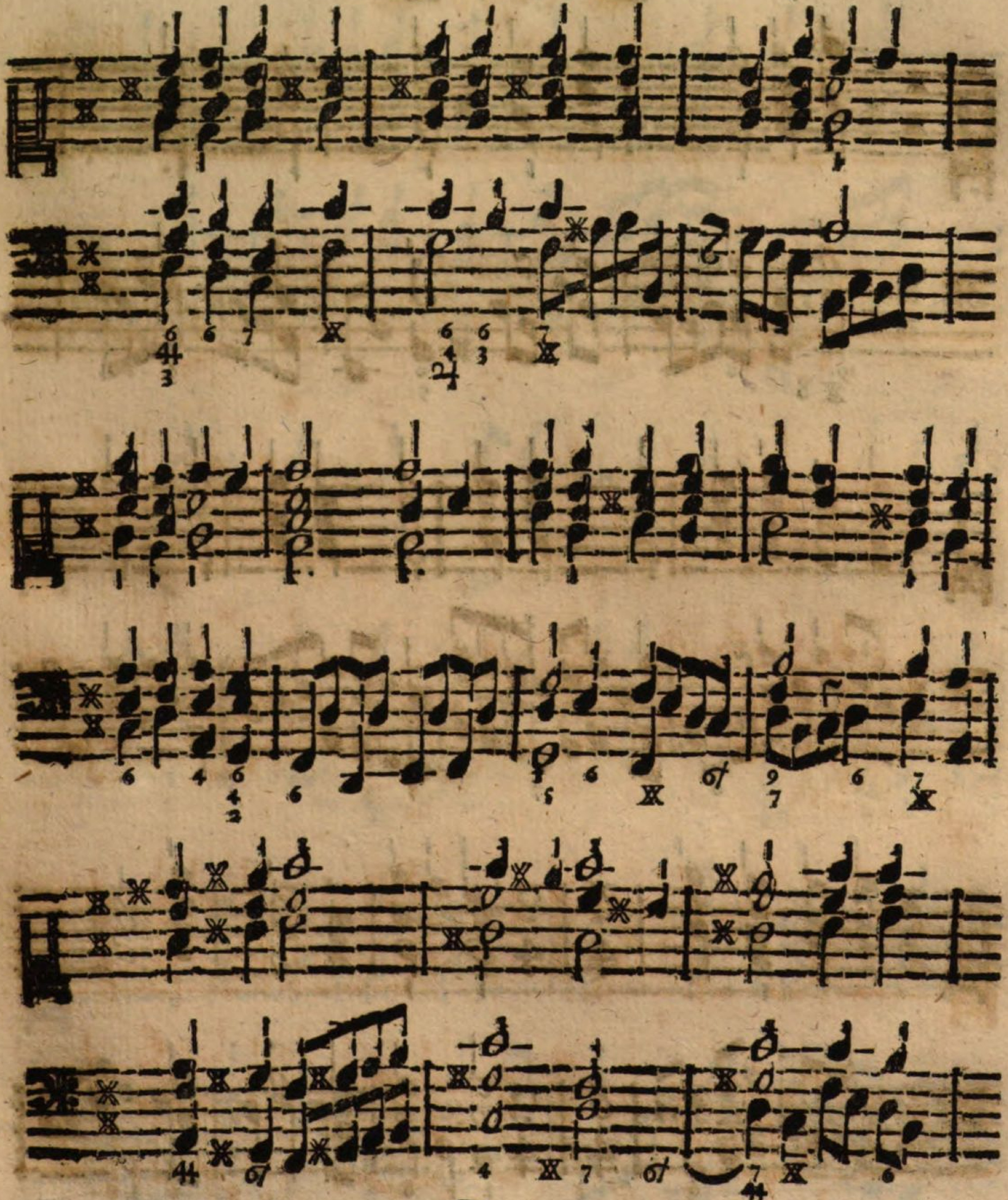
das biß hieher gnugſam exercirte 4ſtimmige Accompagnement, und transponiren unſer General-Exempel ſo gleich vollſtimmig in das D ♯ und zwar mag es hier in der Kleidung des Semi-allabreve und des $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tactes aufftreten. Wer aber in denen folgenden Tonen vorhero gern das 4ſtimmige Accompagnement exerciren will, der nehme aus denen vollſtimmigen Exempeln nur jederzeit die unterſte Baſſ-Note vor die lincke Hand, und die euſerſten 3. (wo es nöthig * 4) Stimmen vor die rechte Hand, ſo brauchet es weiter keines Kopffbrechens.

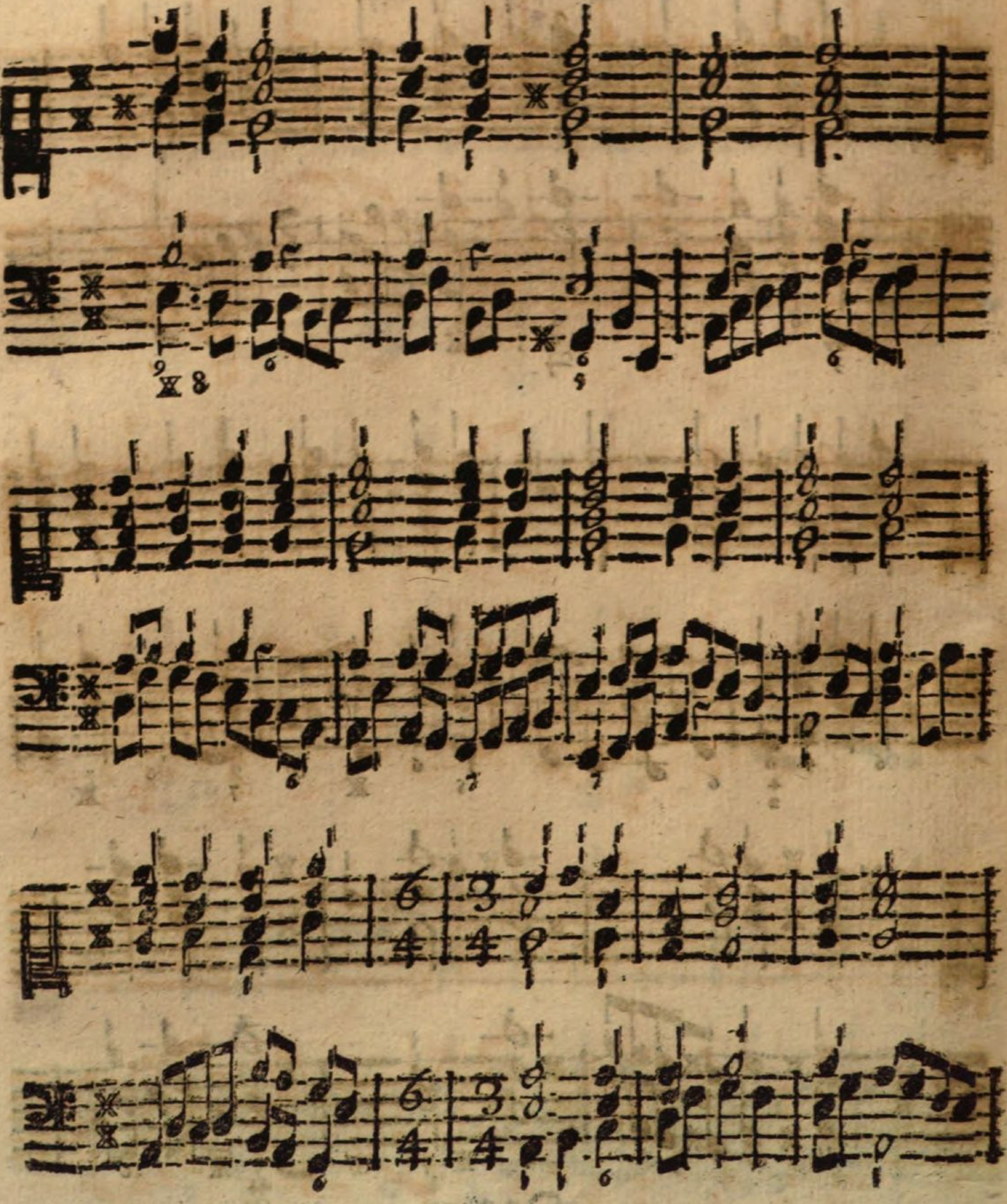


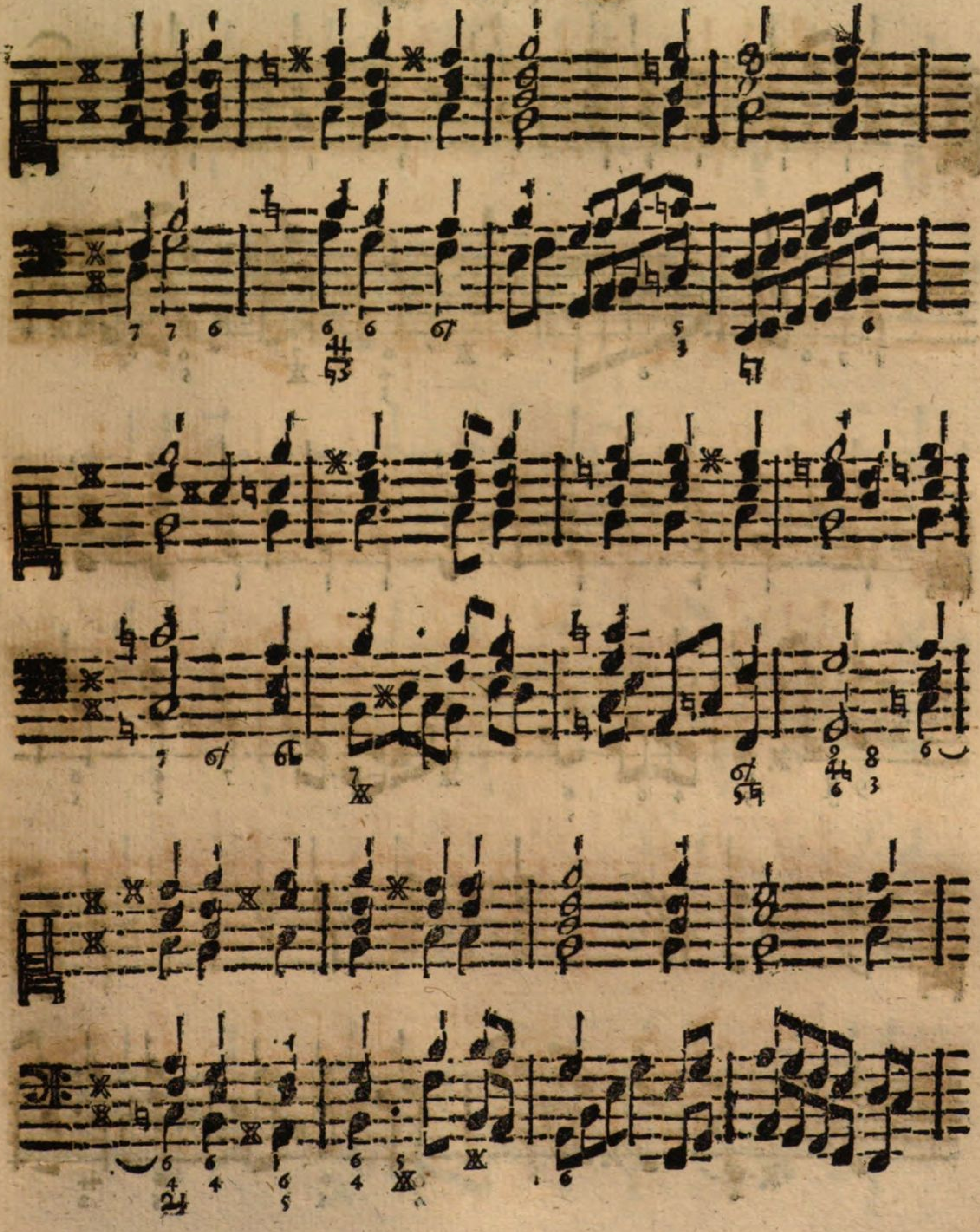
* Nehmlich in 5 ſtimmigen Sätzen, z. E. bey der Signatur ($\frac{6}{5}$) wenn die 5te in der oberſten Stimme lieget.

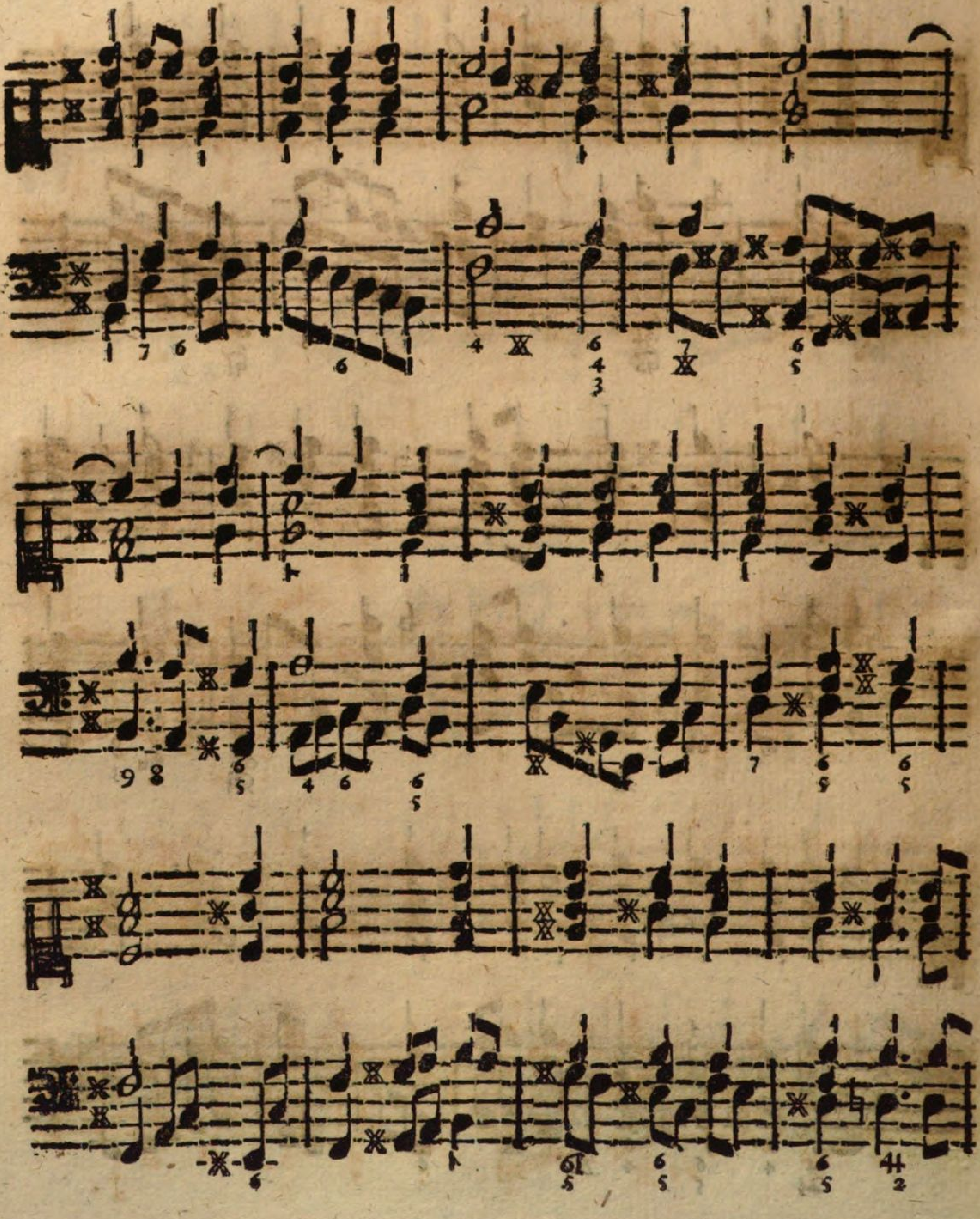


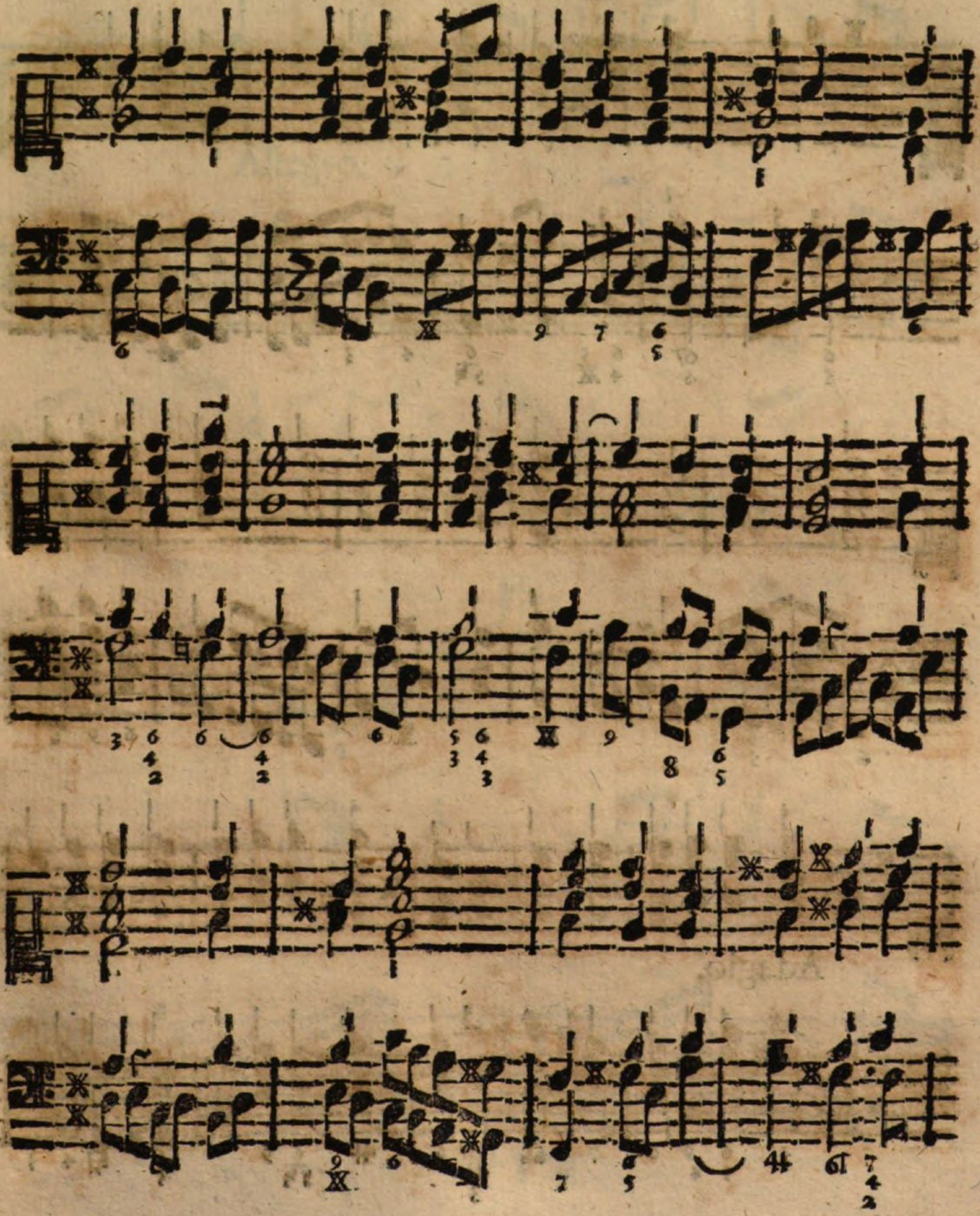


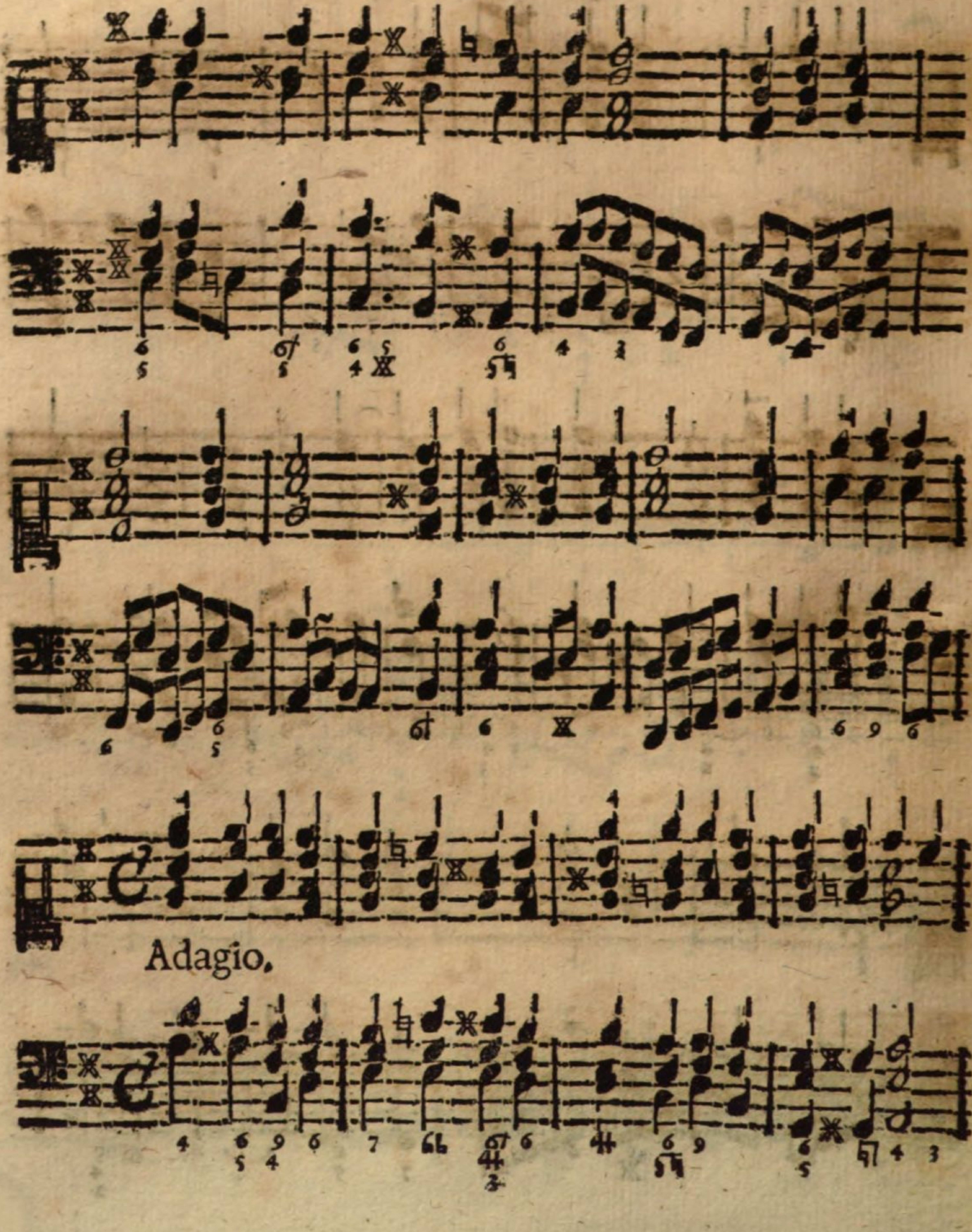


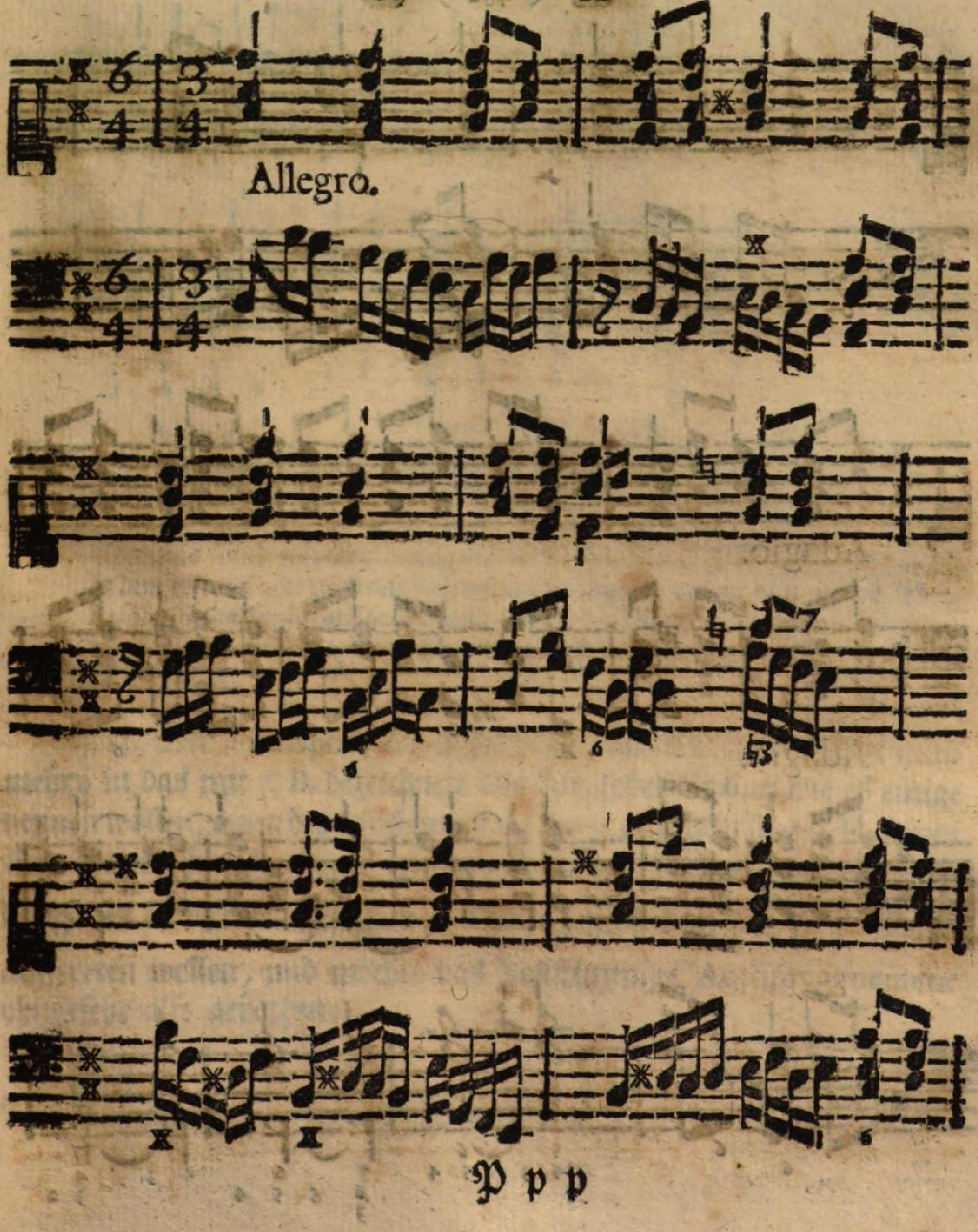


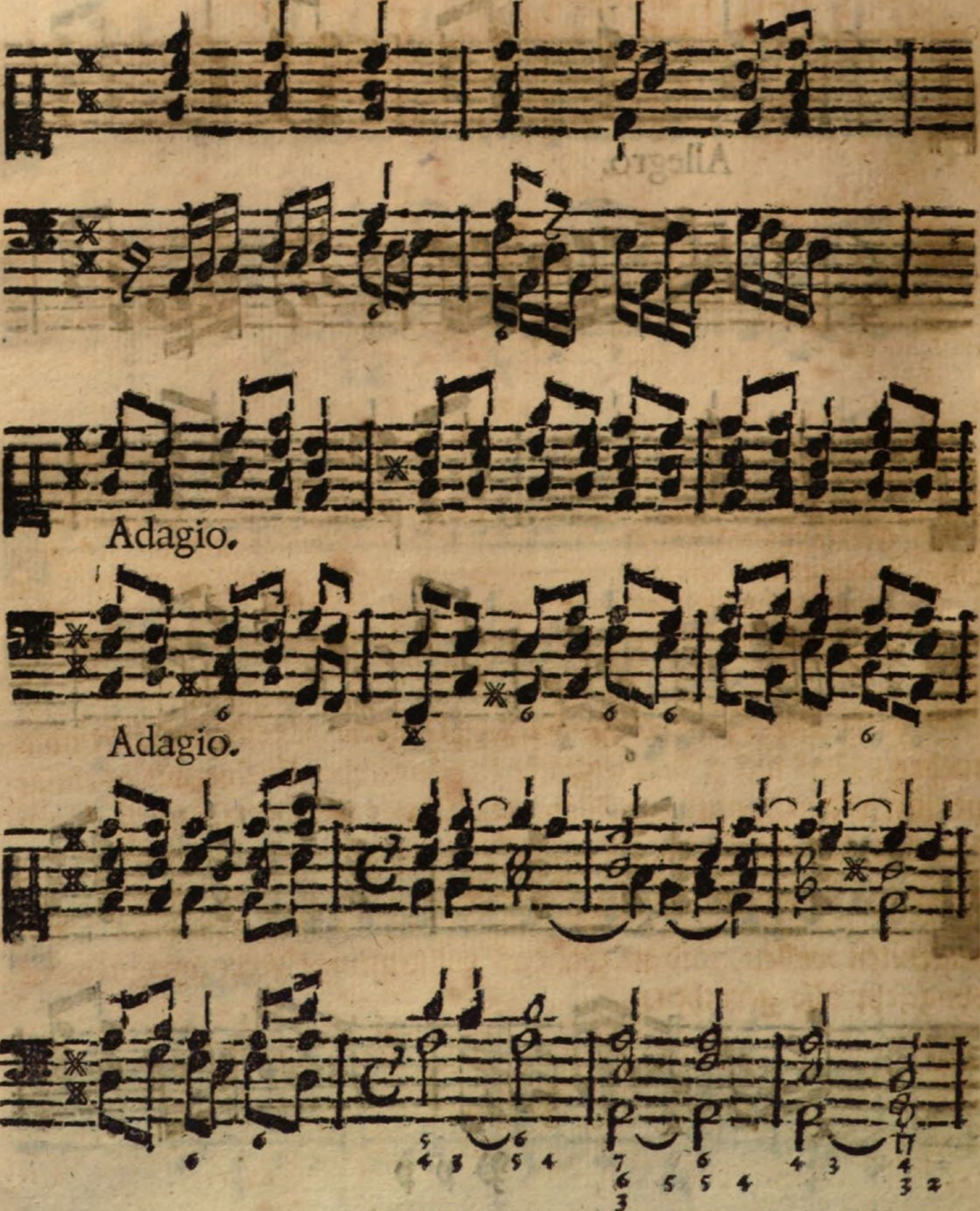


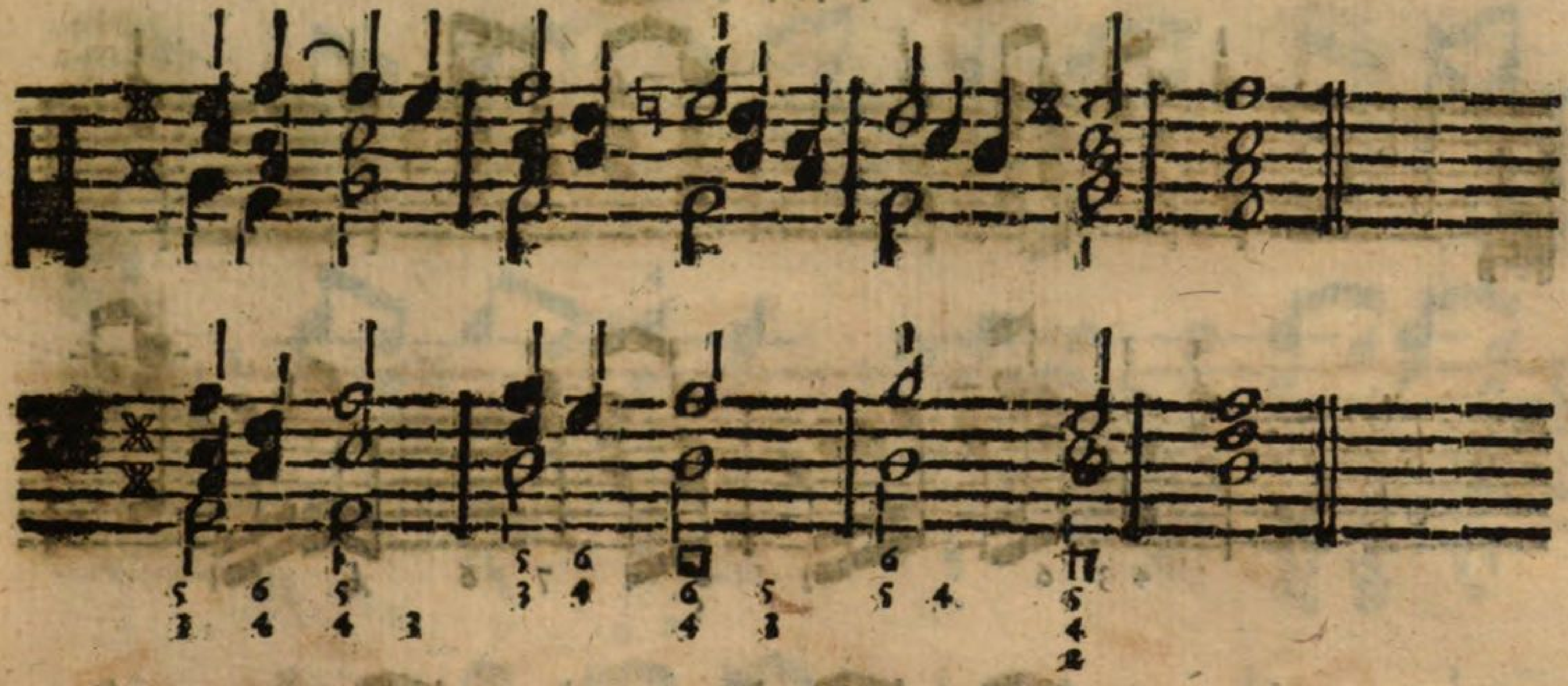





Adagio,

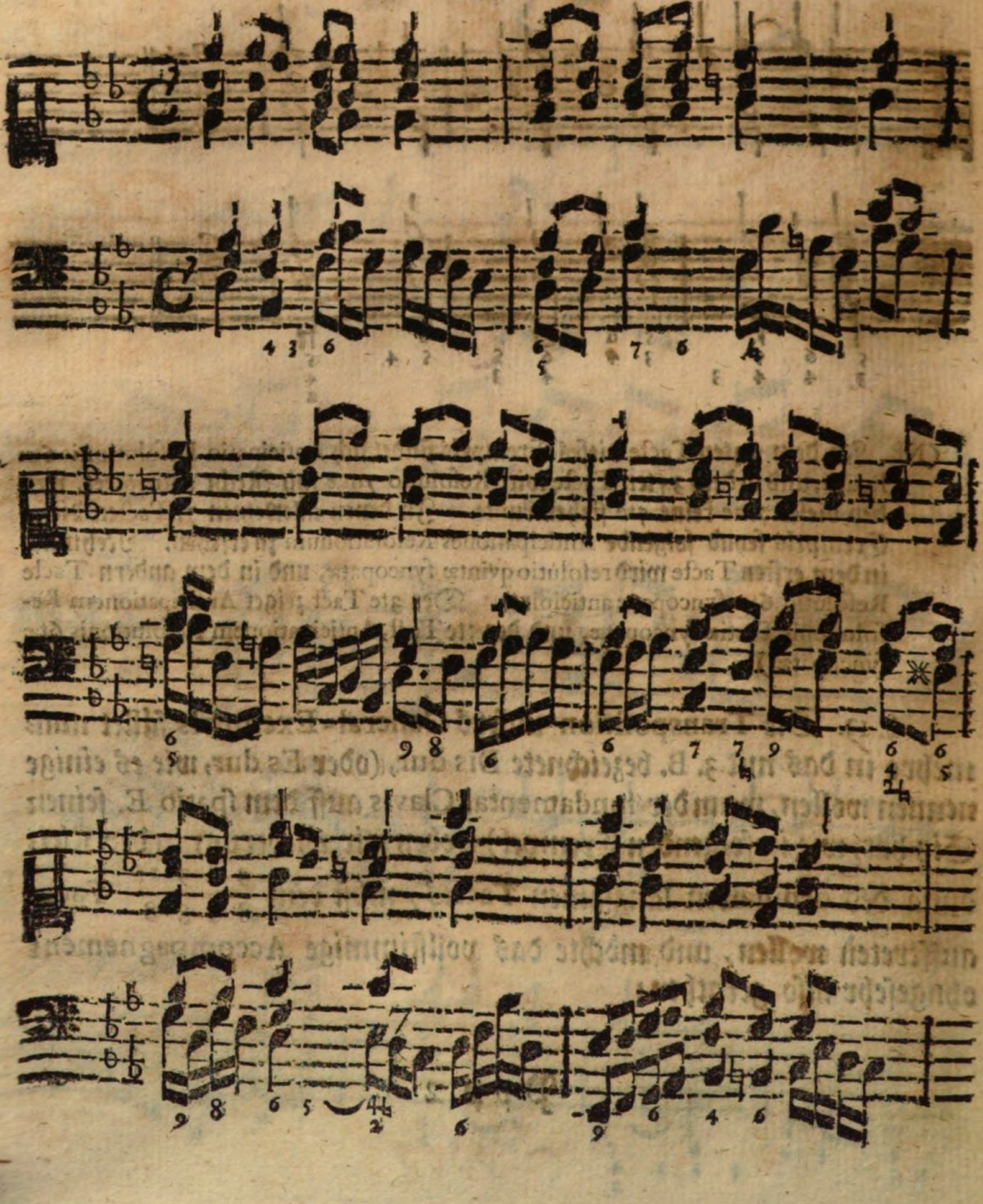

Allegro.

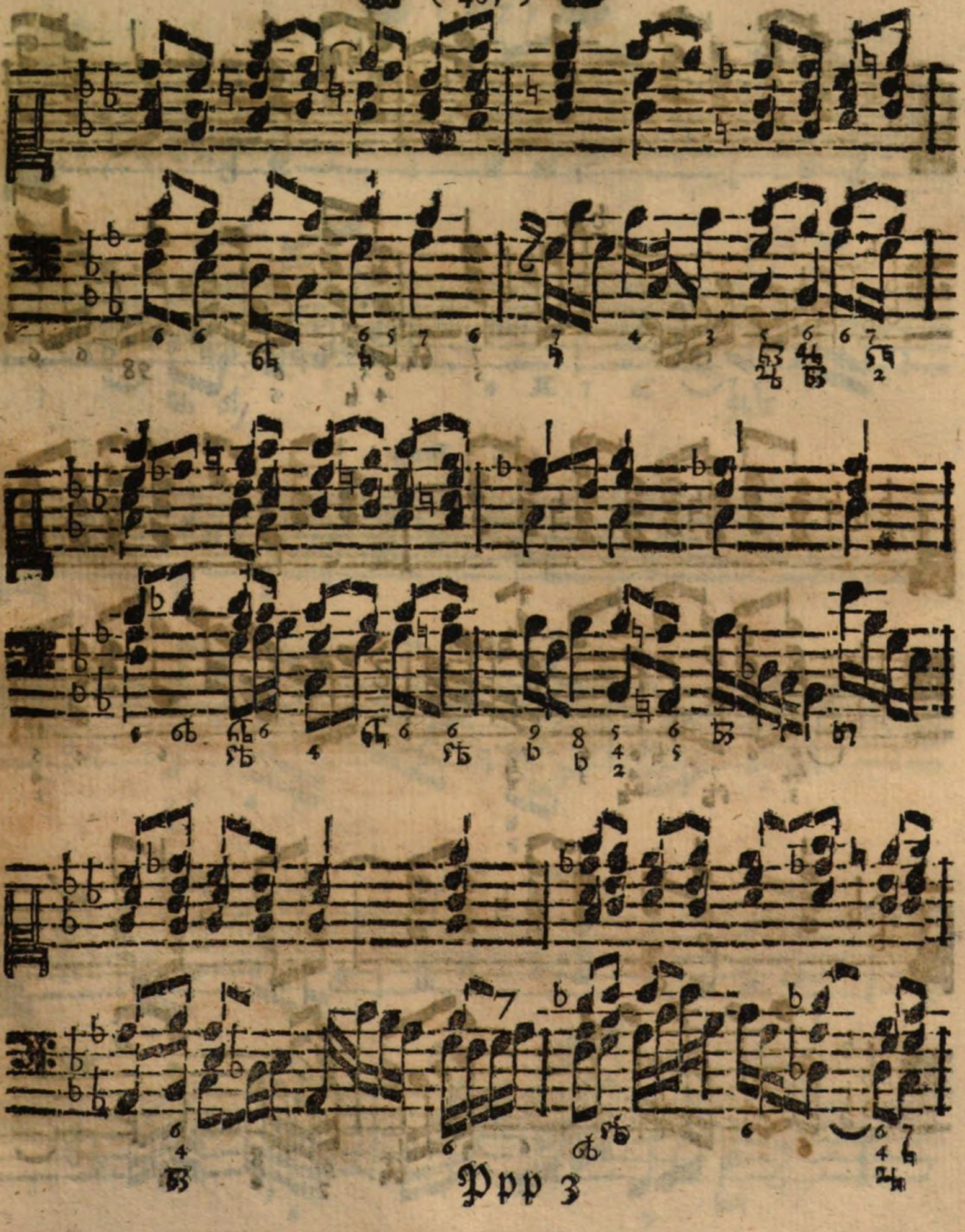

Adagio.
Adagio.

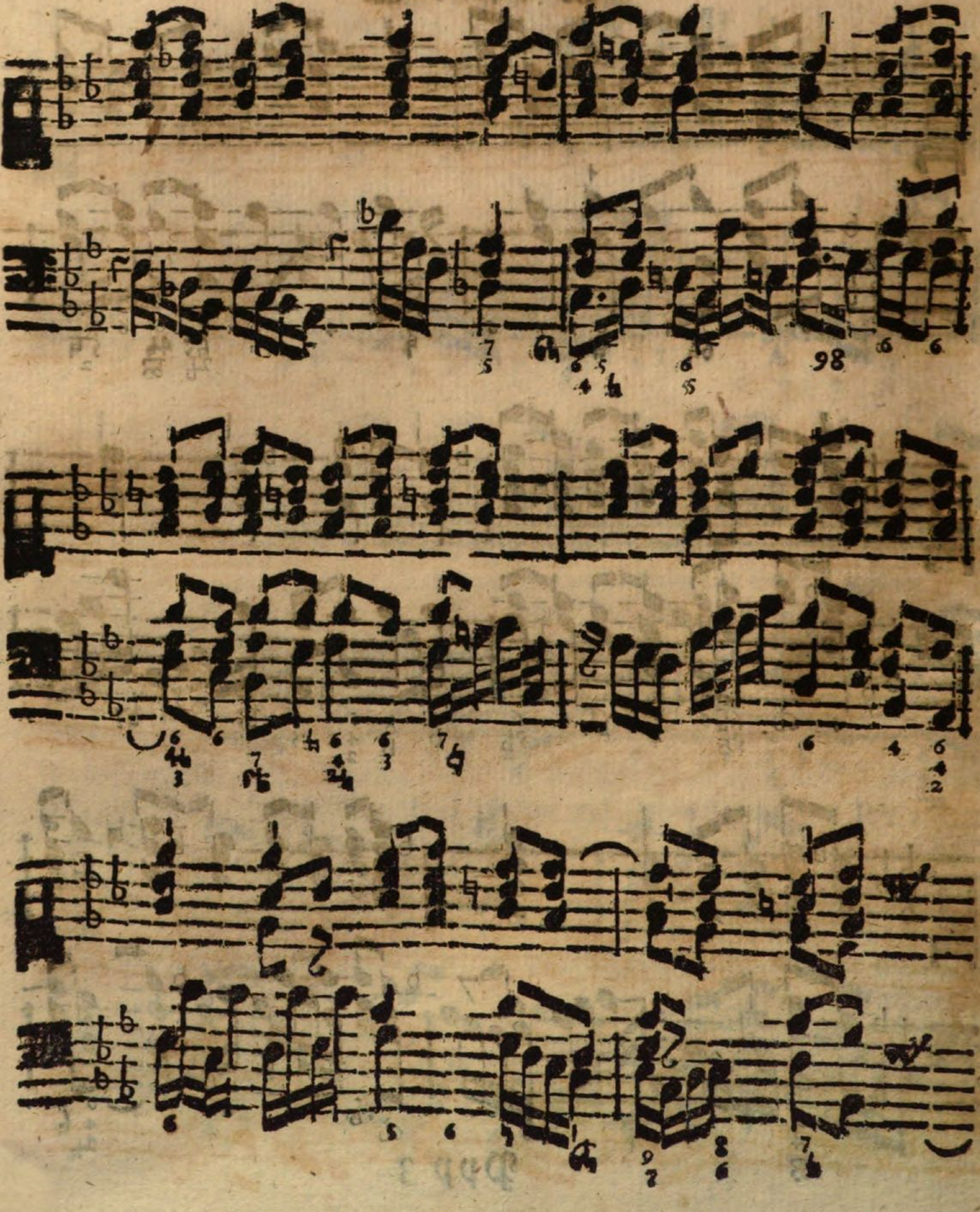


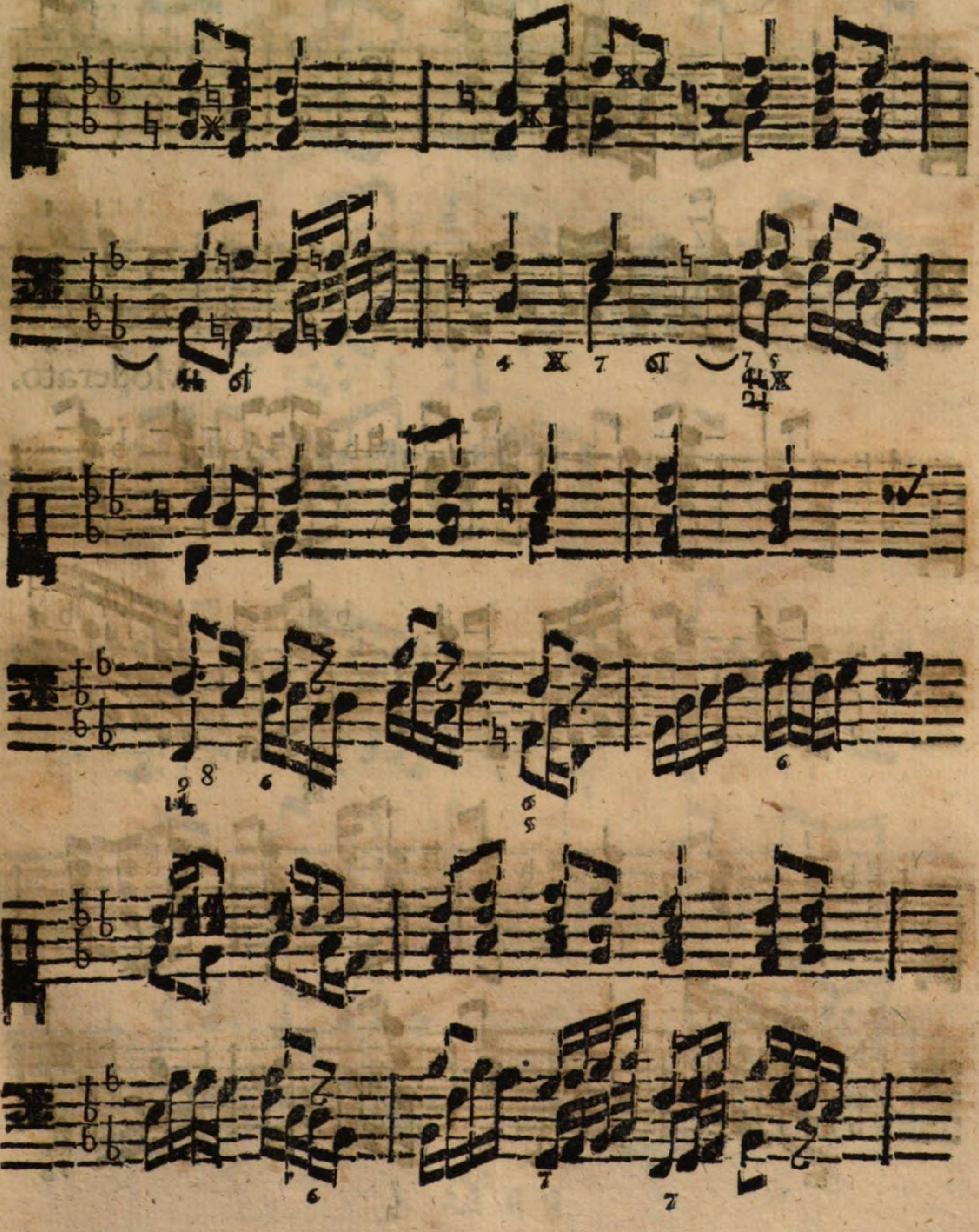
(NB. In dem 14ten Tacte dieſes Exempels findet ſich Anticipatio Reſolutionis 6tæ ligatæ, und in dem 35ten Tacte wird Reſolutio 7mæ mit Recht anticipiret, weil bey dieſer 7me keine 5te ſtehen kunte. In denen allerletzten 7. Tacten dieſes Exempels ſeynd folgende Anticipationes Reſolutionum zu erſehen. Nehmlich in dem erſten Tacte wird reſolutio qvintæ ſyncopatæ, und in dem andern Tacte Reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Der 3te Tact zeiget Anticipationem Reſolutionis Tertiæ ſyncopatæ, und der 5te Tact, Anticipationem Reſolutionis 6tæ ſyncopatæ.)

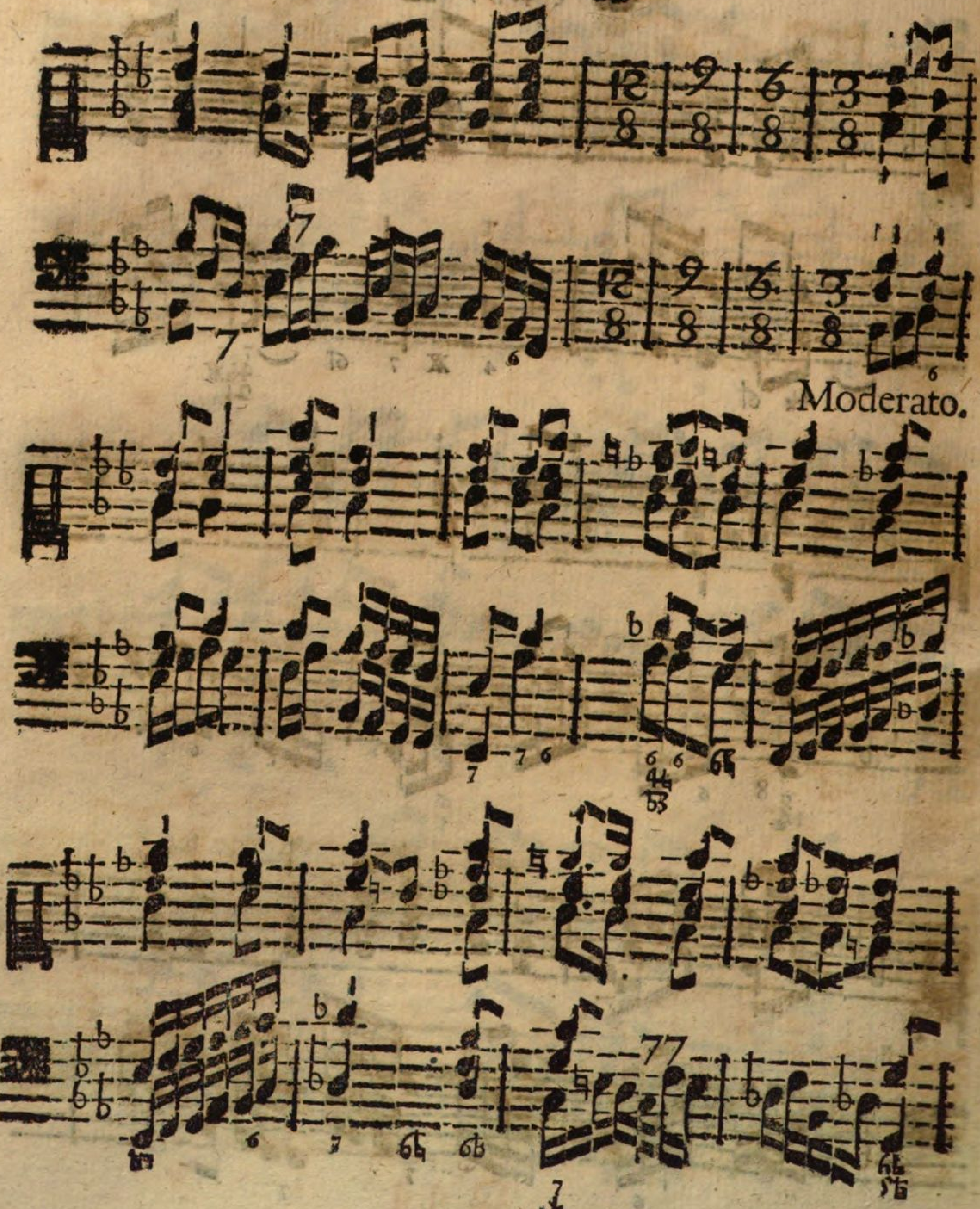
§. 13. Die Transpoſition unſers General-Exempels fället nunmehro in das mit 3. B. bezeichnete Dis dur, (oder Es dur, wie es einige nennen wollen, wenn der fundamental-Clavis auff dem ſpatio E. ſeinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) wobey wir wiederum in der Kleidung des ordinairen langſamen Tactes, nebſt dem $\frac{3}{8}\,\frac{6}{8}\,\frac{9}{8}\,\frac{12}{8}$ Tacte aufftreten wollen, und möchte das vollſtimmige Accompagnement ohngefehr alſo gerathen:

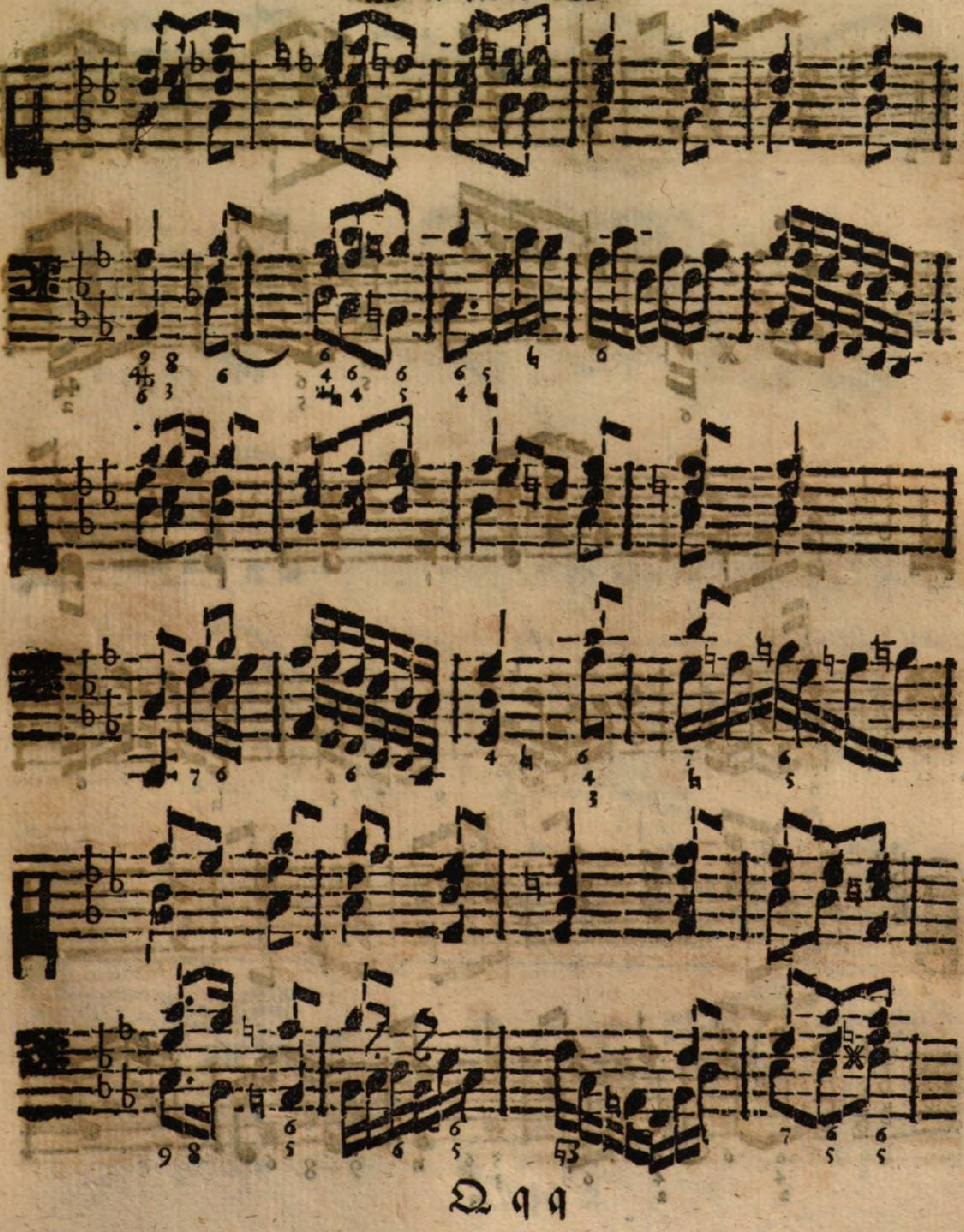


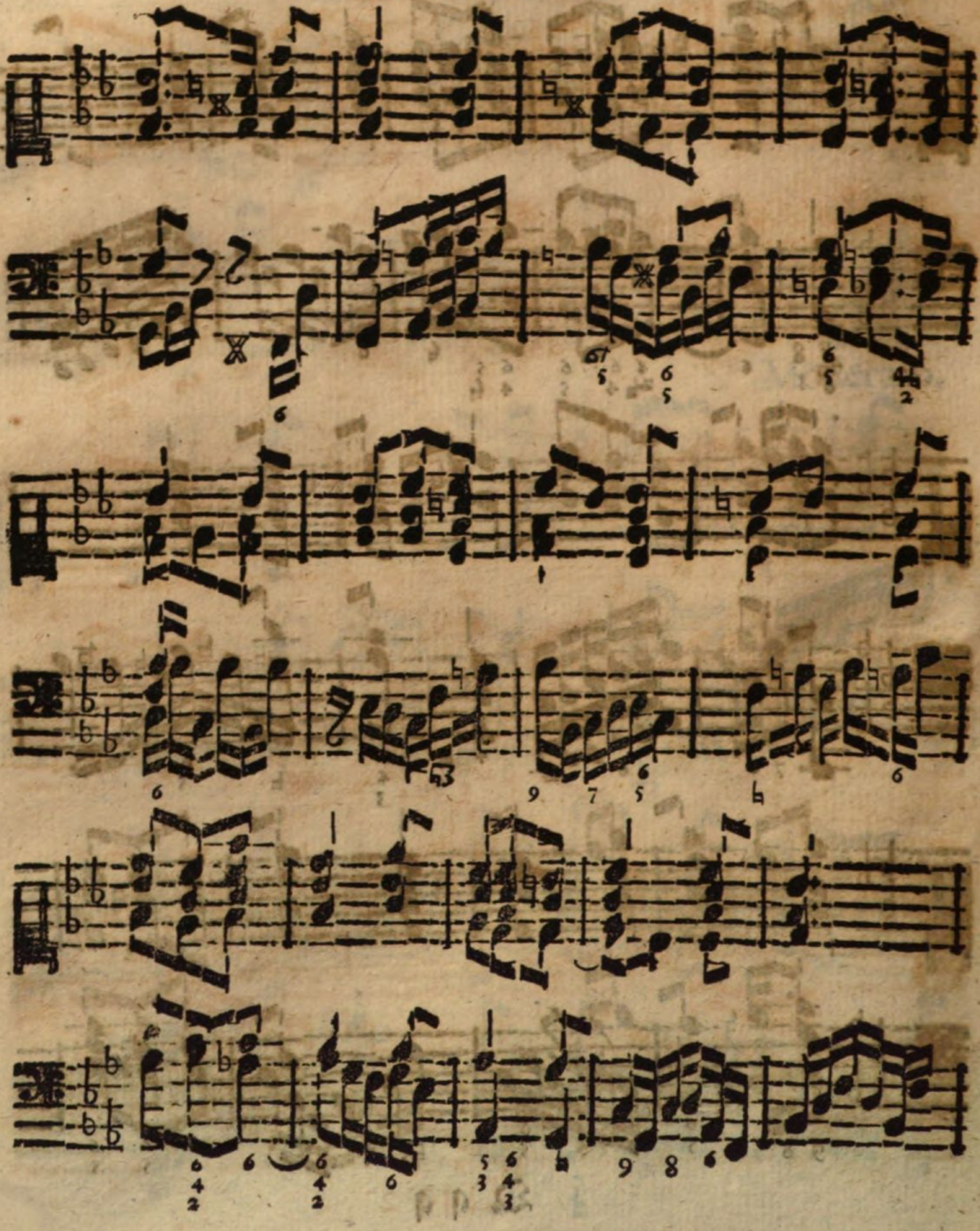


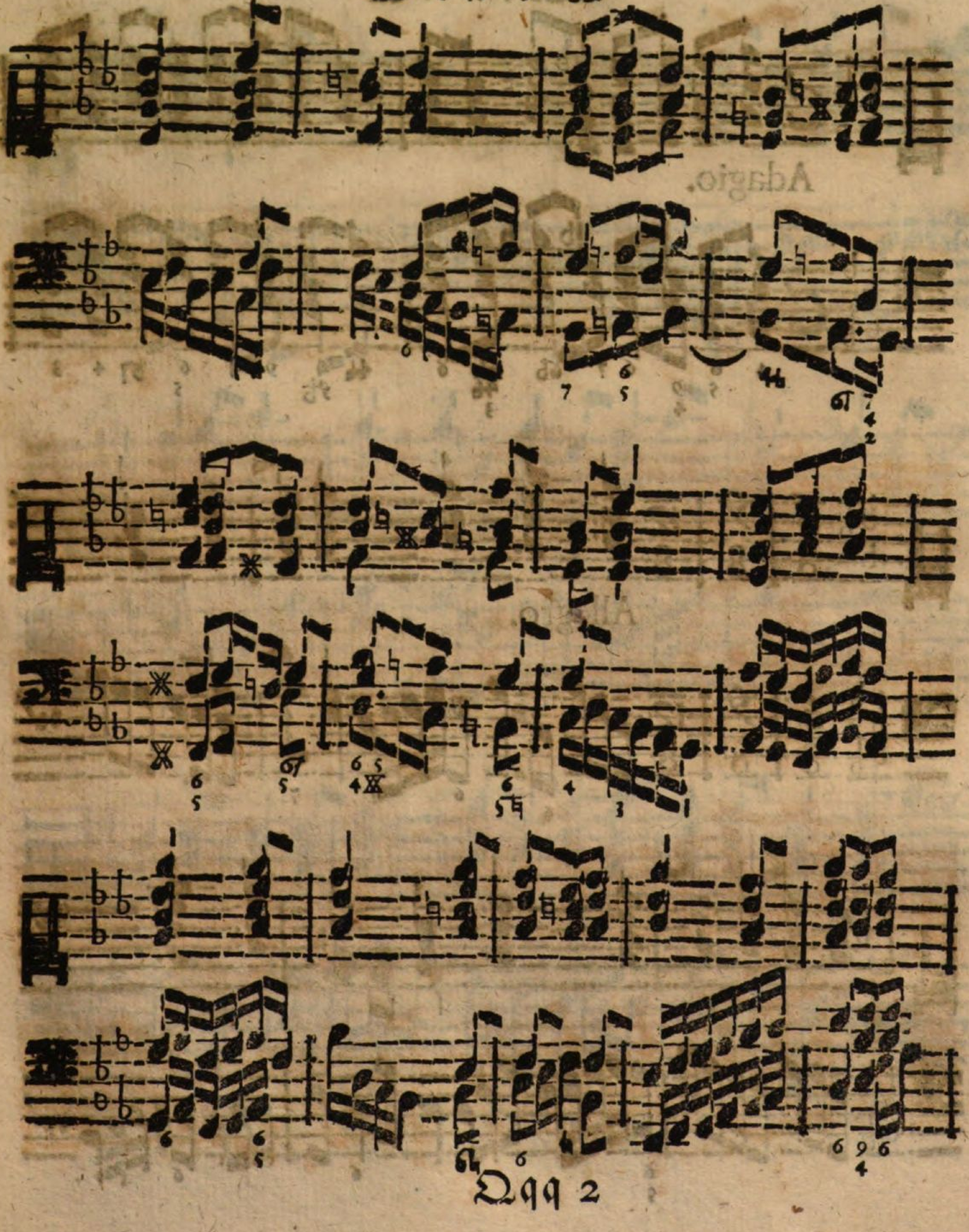


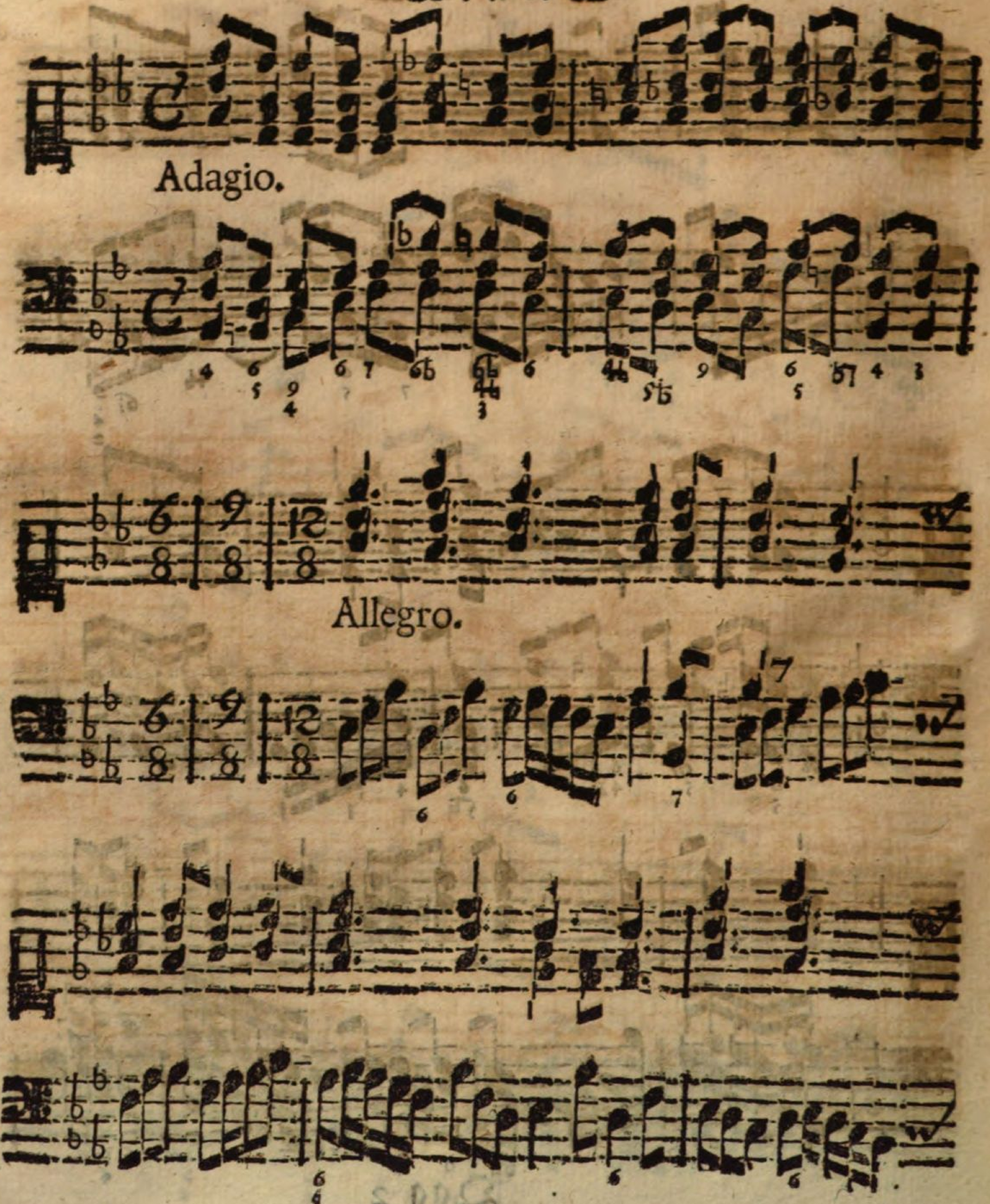


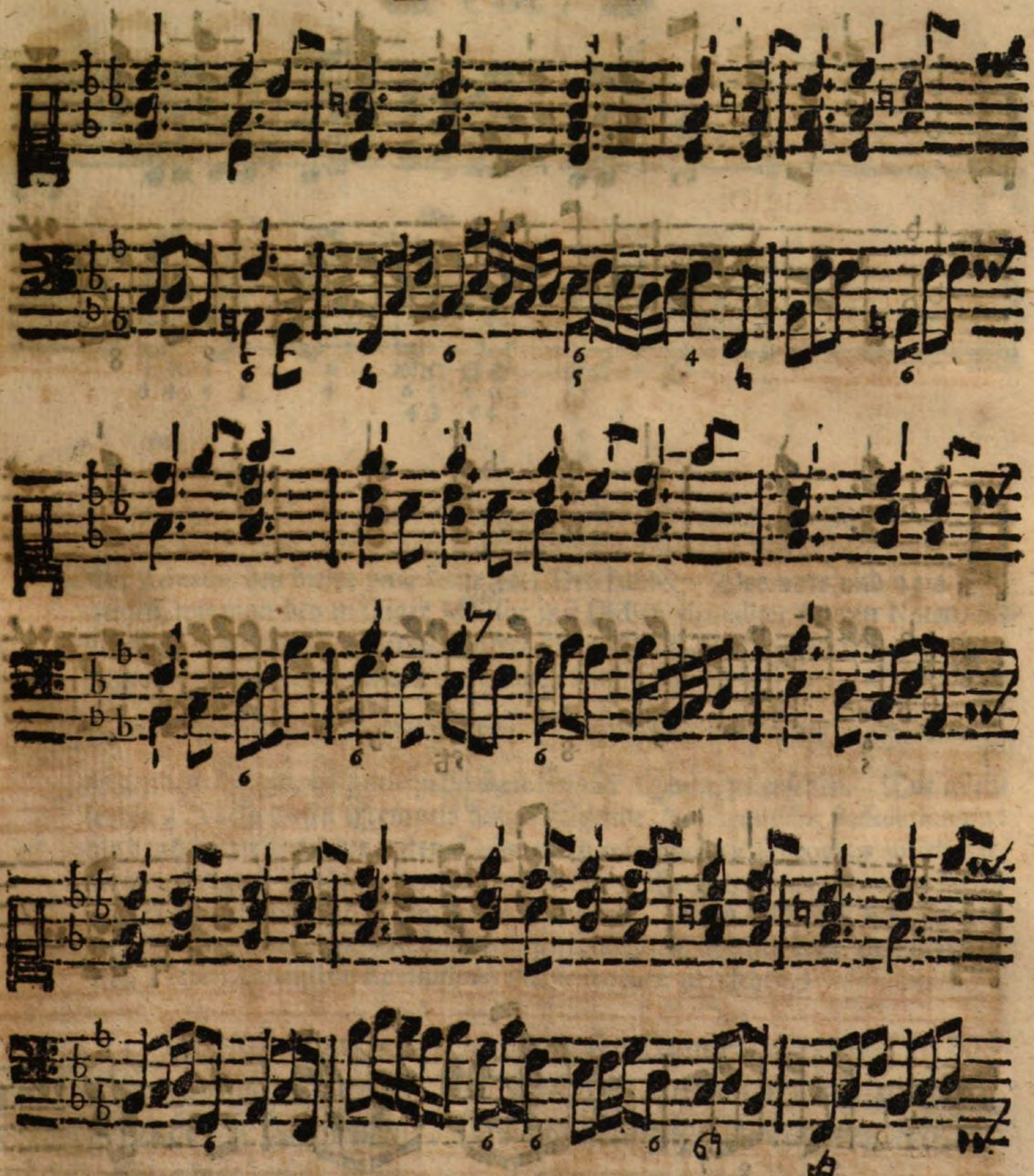

Moderato.

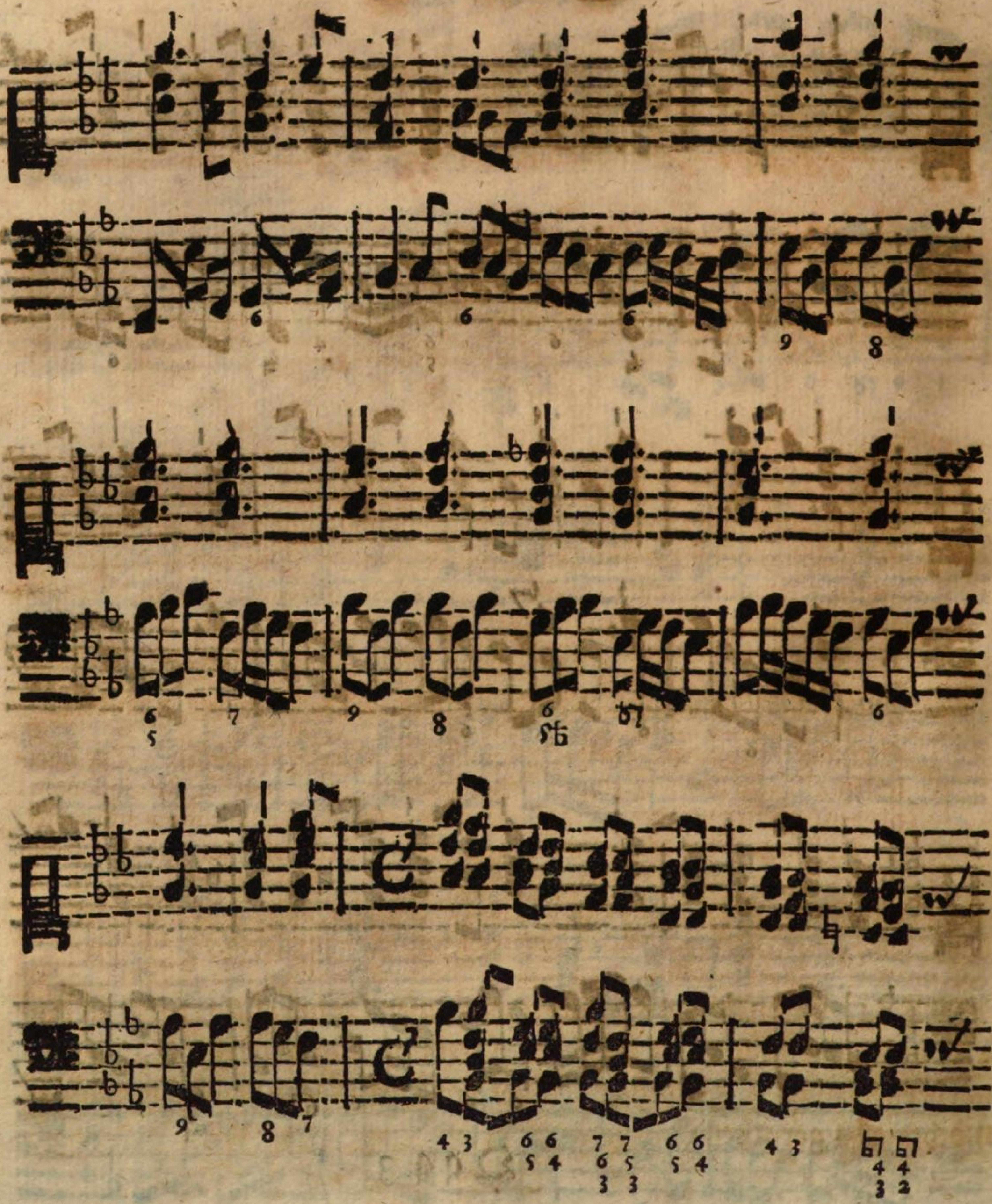


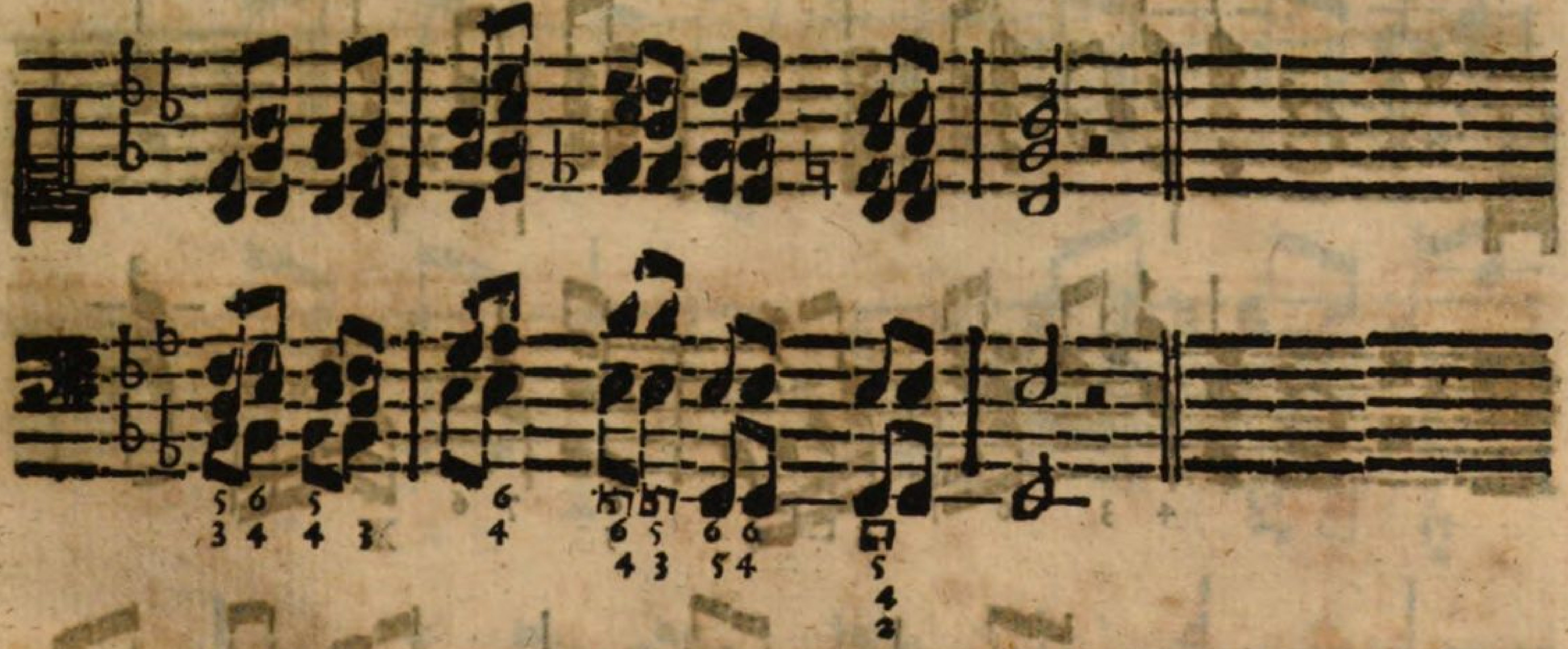





Adagio.
Allegro.

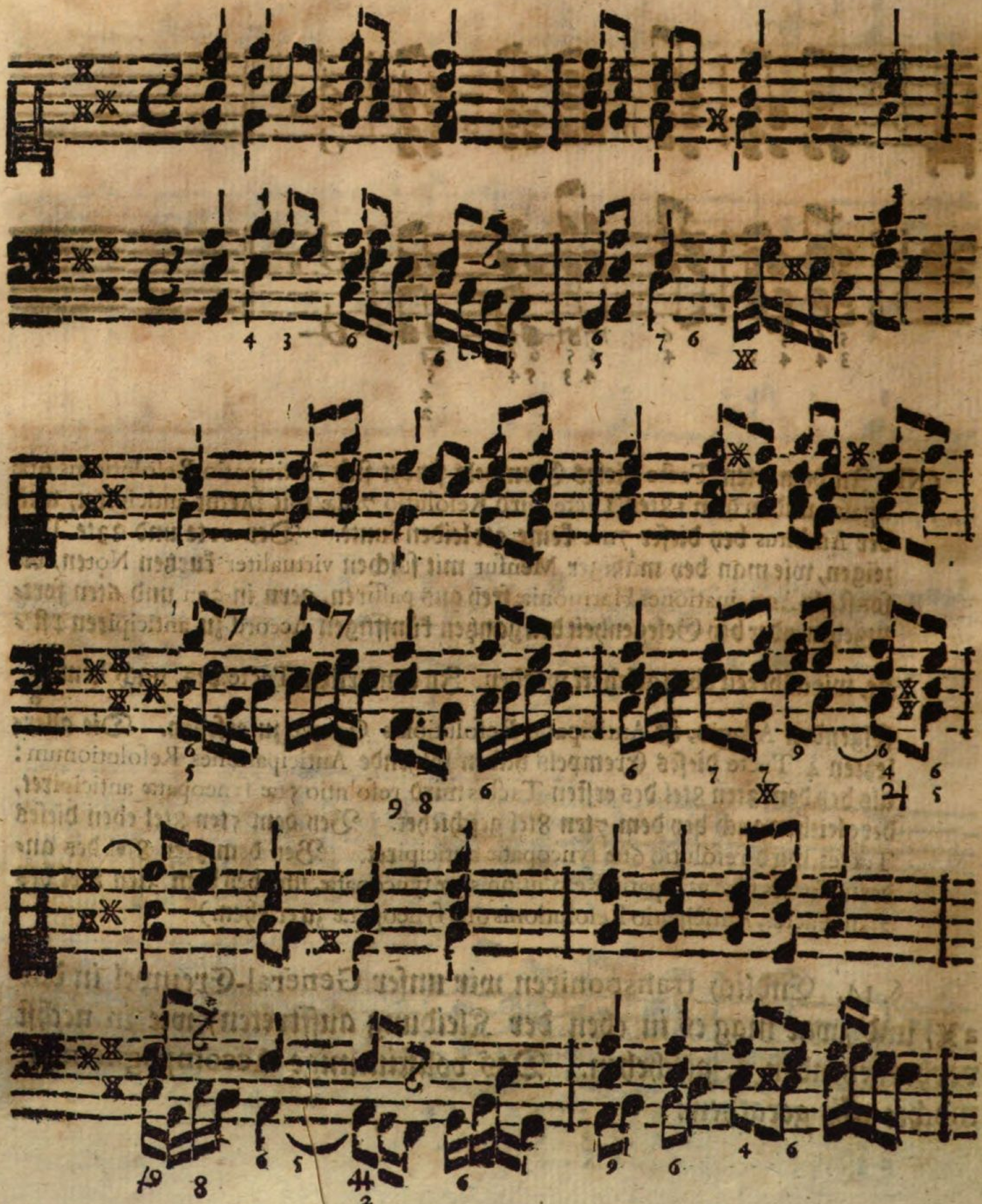


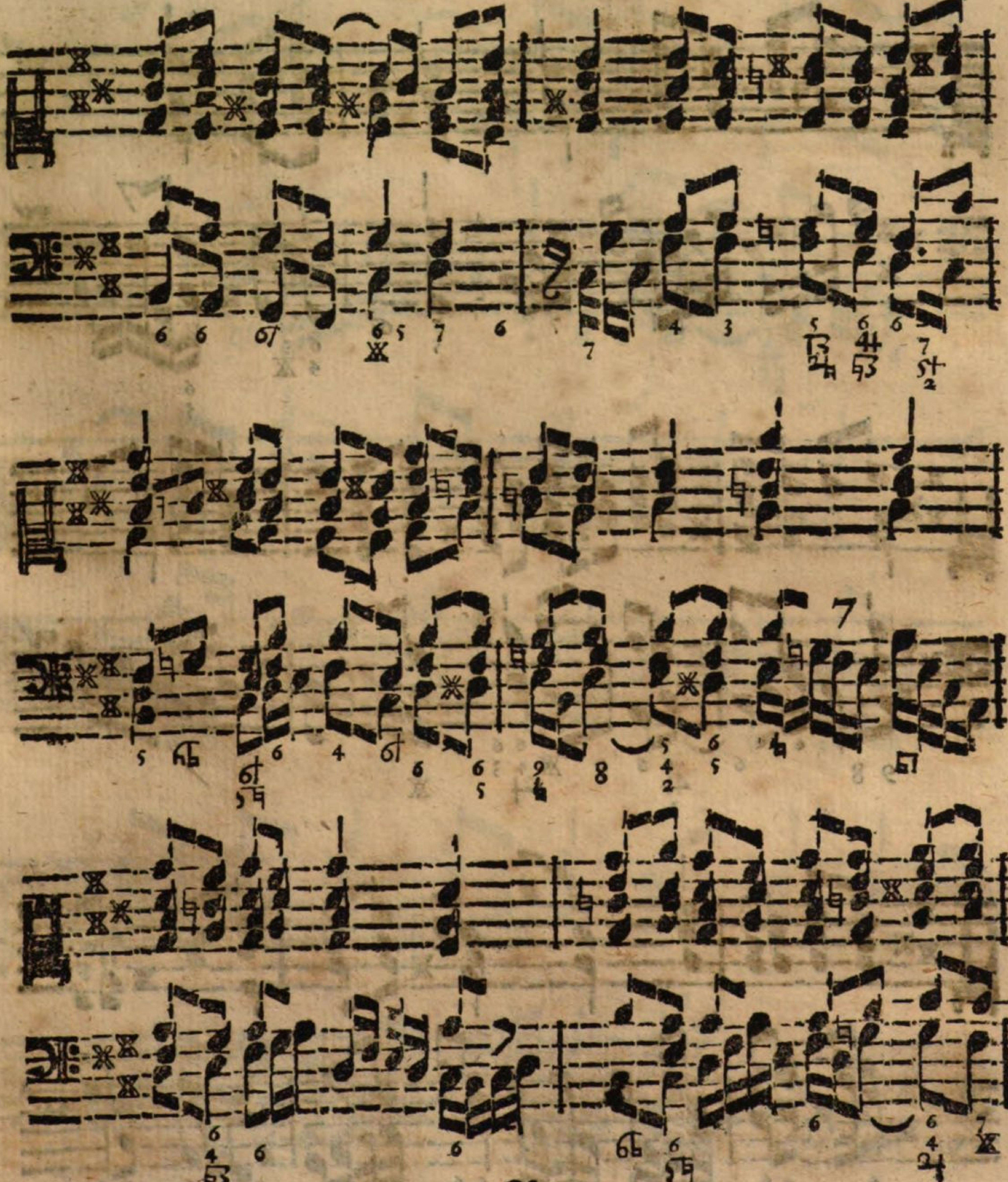


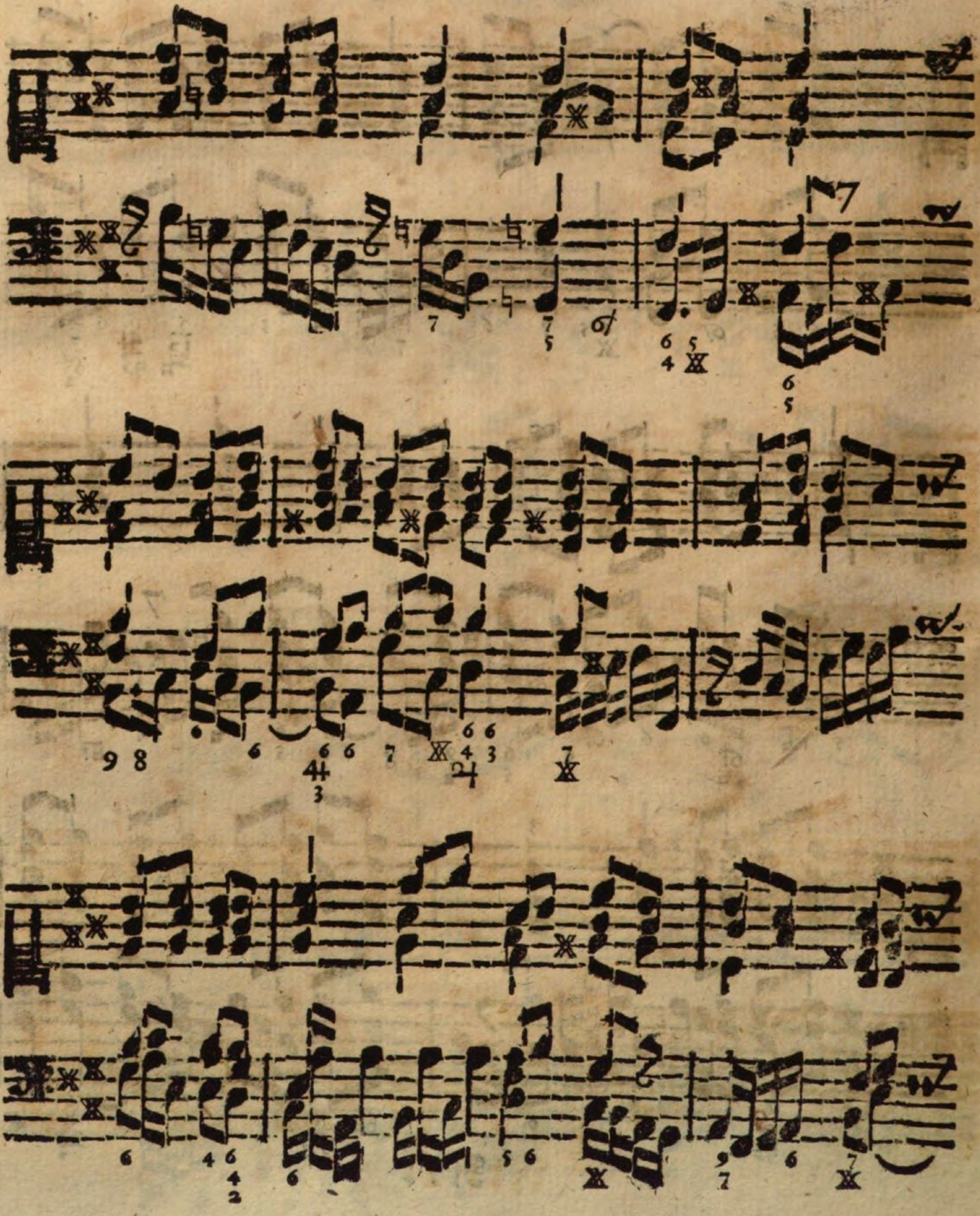


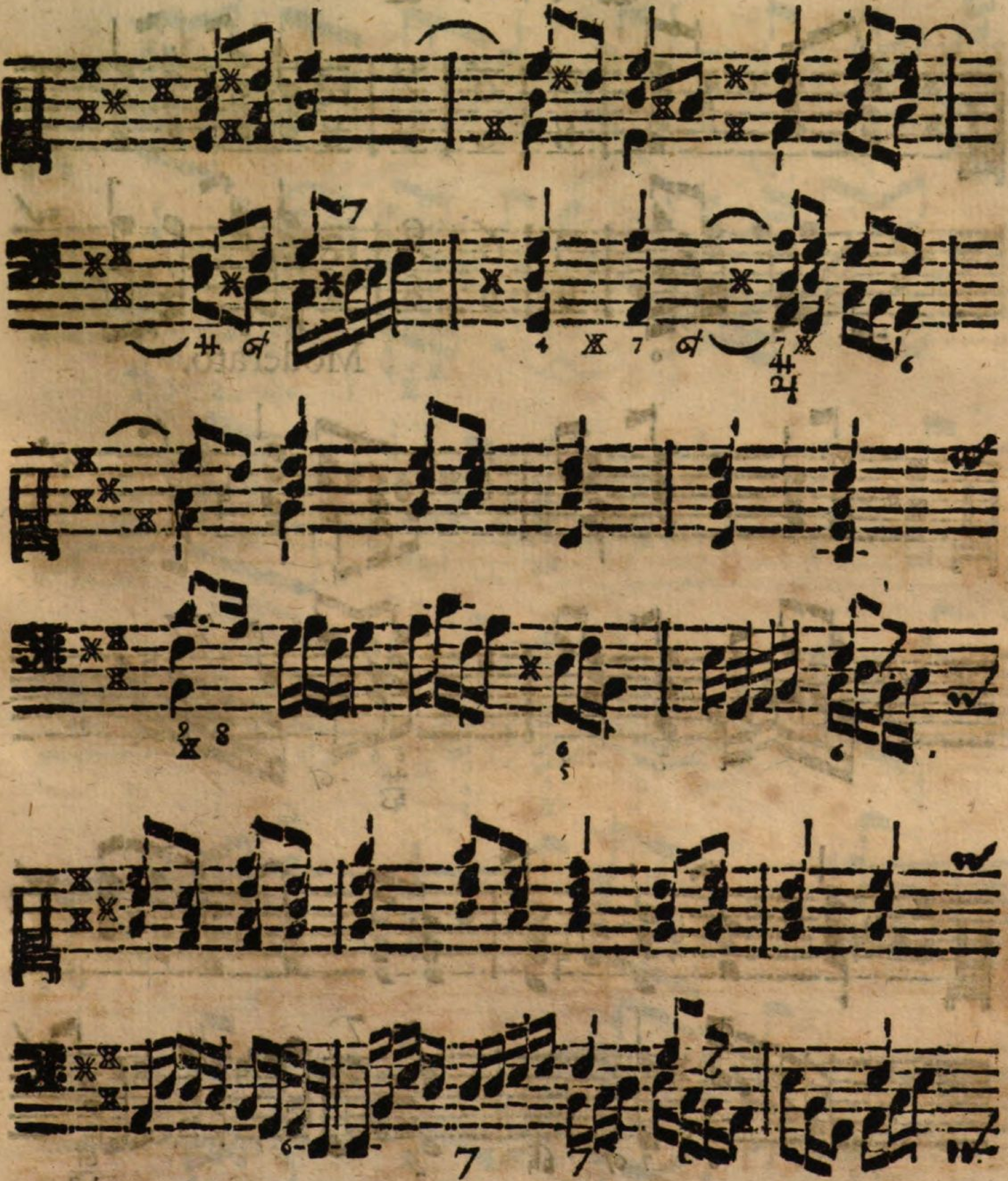
(NB. In dem 7ten Tacte dieſes Exempels findet ſich Anticipatio Reſolntionis 6tæ ligatæ, und in dem 18ten Tacte wird Reſolutio 7mæ mit Recht anticipiret, weil der Ambitus bey dieſer 7me keine 5te leiden kunte. Der 21te und 23te Tact zeigen, wie man bey mäßiger Menſur mit ſolchen virtualiter kurtzen Noten, die ſonſt als Anticipationes Harmoniæ frey aus paſſiren, gern in 3en und 6ten fortzugehen, oder bey Gelegenheit den gantzen künfftigen Accord zu anticipiren pflege, wie allbereit oben gelehret worden. In dem erſten Tacte des, nach dem $\frac{3}{8}$ folgenden Adagio, iſt Anticipatio Reſolutionis Quartæ zu erſehen. Die allerletzten 4. Tacte dieſes Exempels haben folgende Anticipationes Reſolutionum: als bey dem 3ten 8tel des erſten Tactes wird reſolntio 5tæ ſyncopatæ anticipiret, dergleichen auch bey dem 7ten 8tel geſchiehet. Bey dem 5ten 8tel eben dieſes Tactes wird reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Bey dem 3ten 8tel des andern Tactes iſt Anticipatio Reſolutionis 3æ ſyncopatæ, und bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes, Anticipatio Reſolutionis 6tæ ſyncopatæ zu erſehen.)

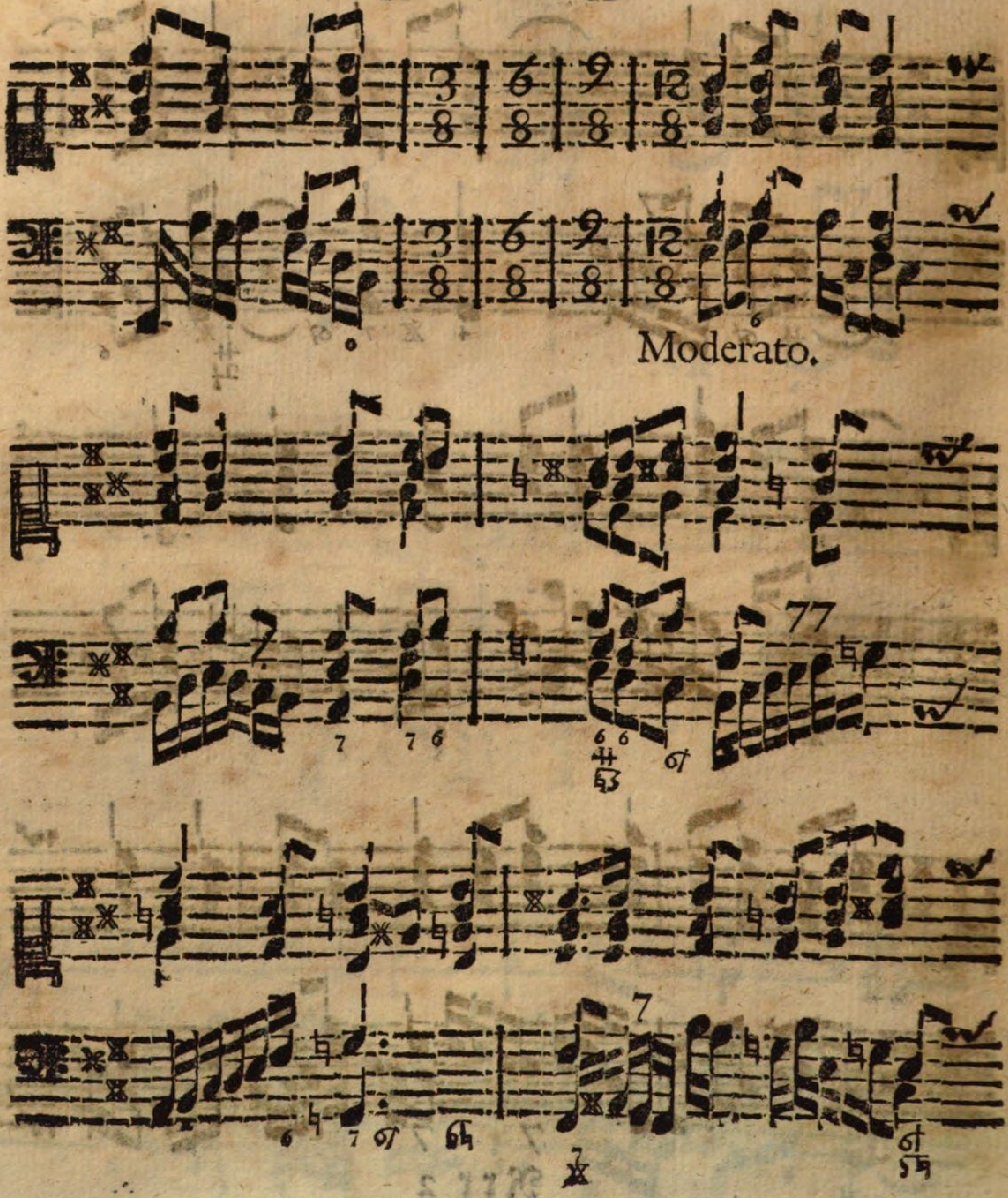
§. 14. Endlich transponiren wir unſer General-Exempel in das a✱, und zwar mag es in eben der Kleidung aufftreten, wie in nechſt vorhergehenden §. geſchehen. Das vollſtimmige Accompagnement möchte alſo gerathen:

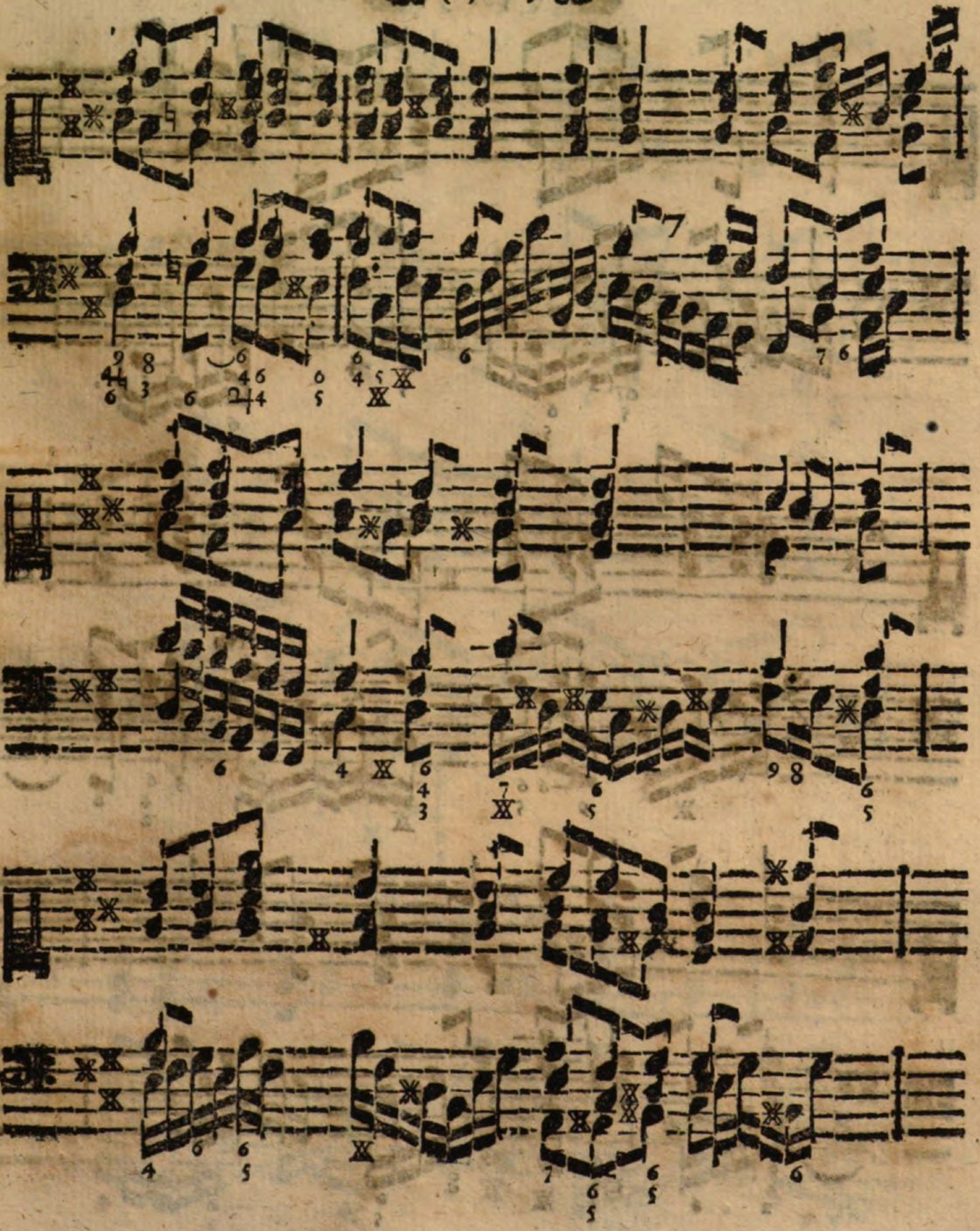


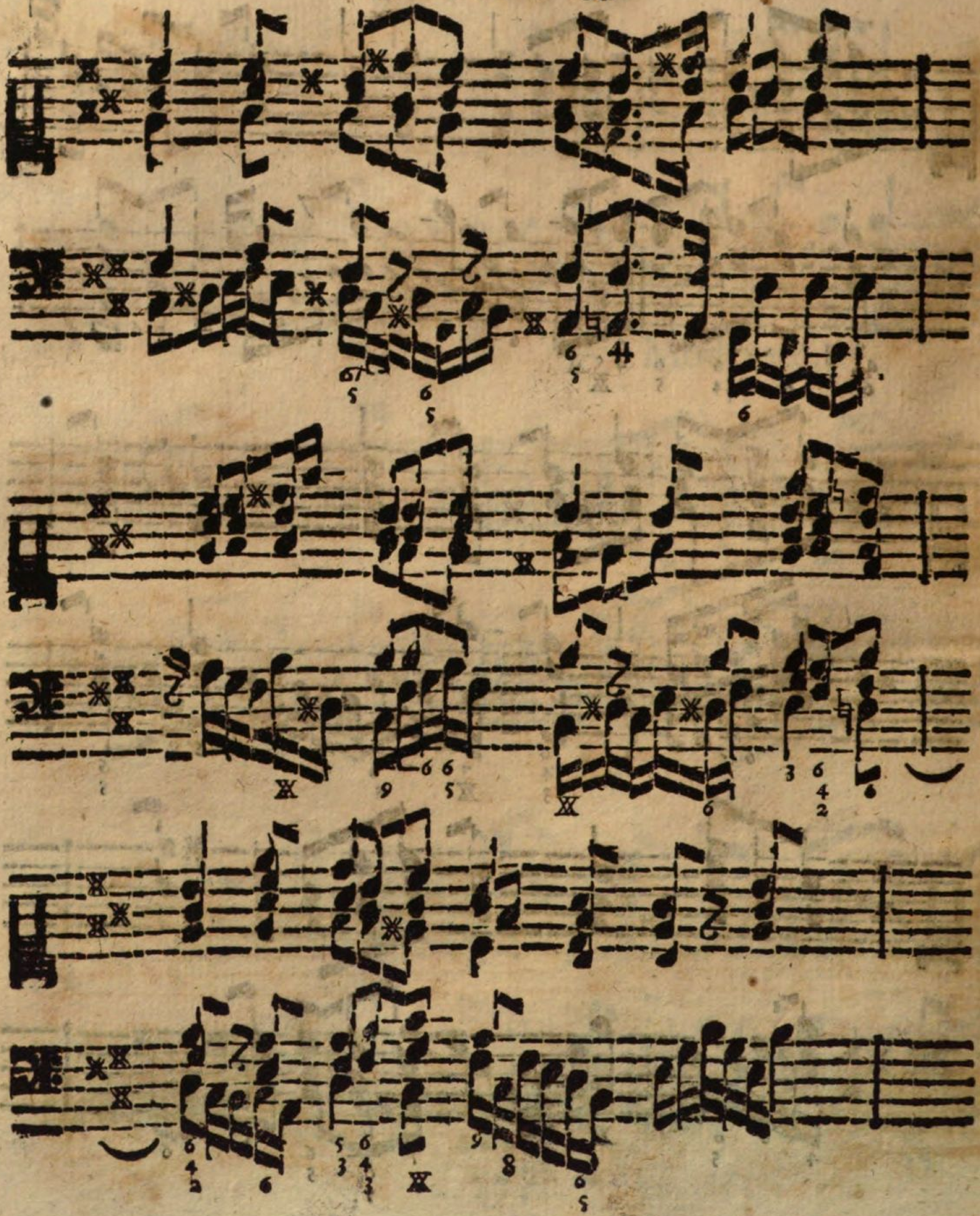


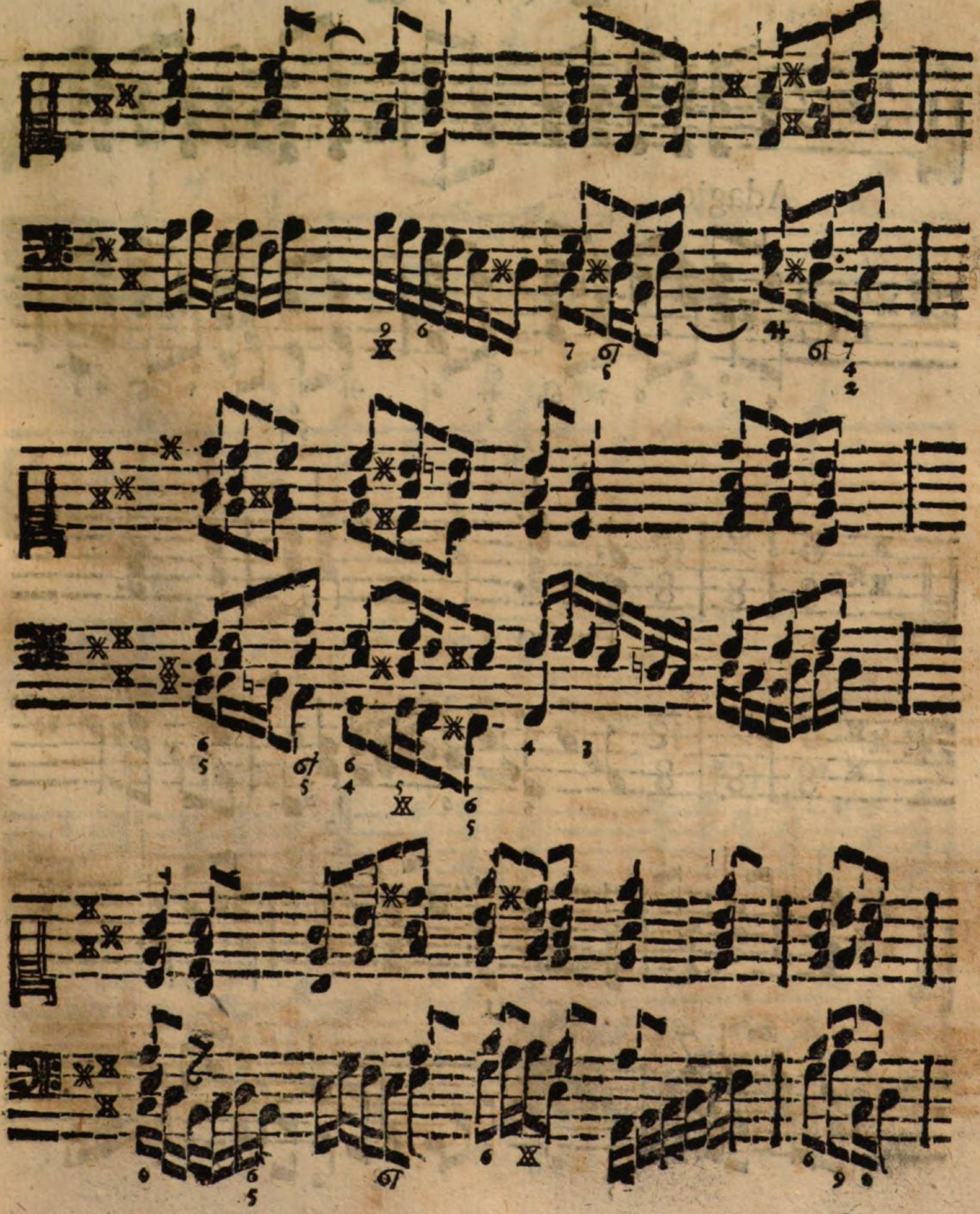


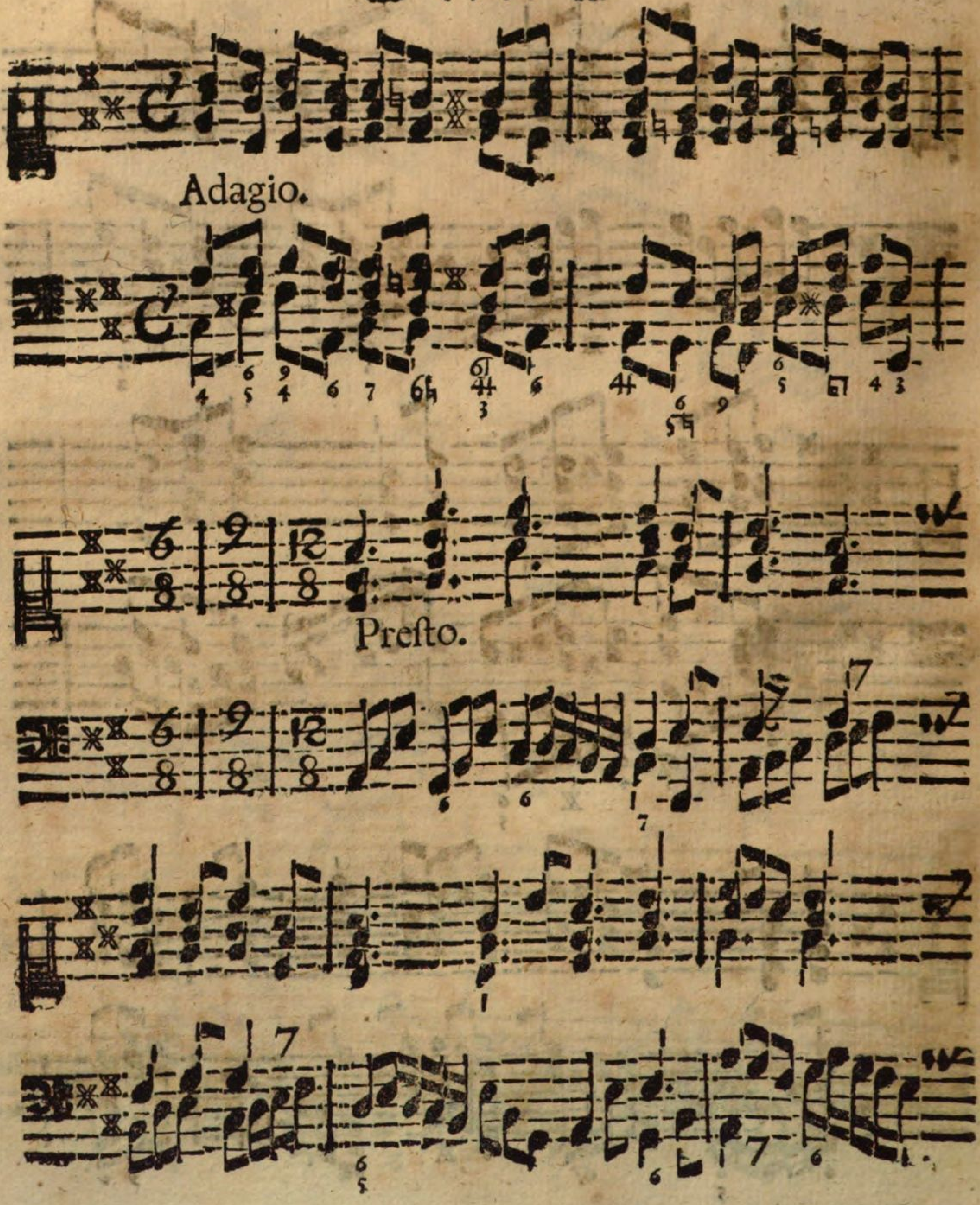


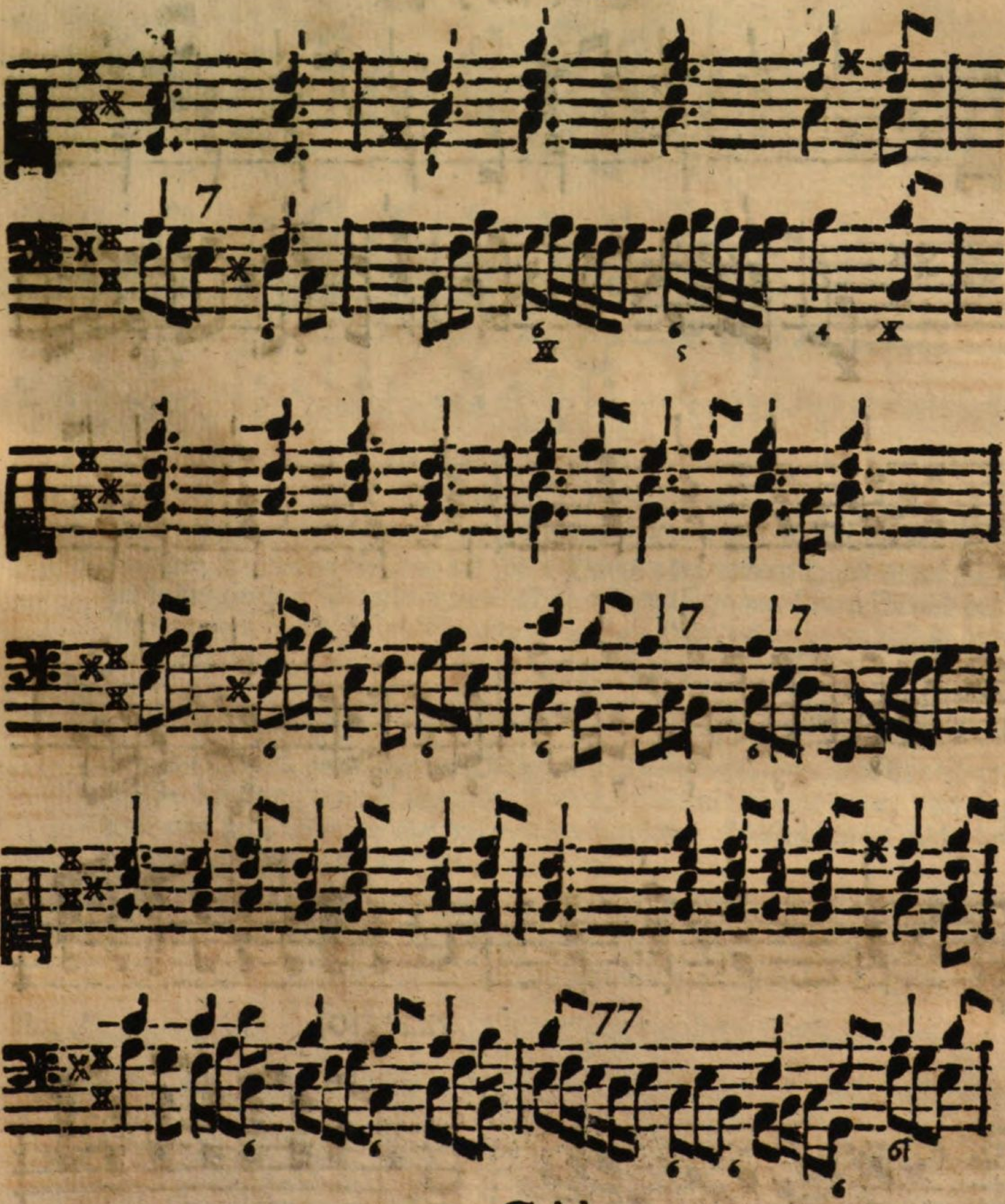

Moderato.

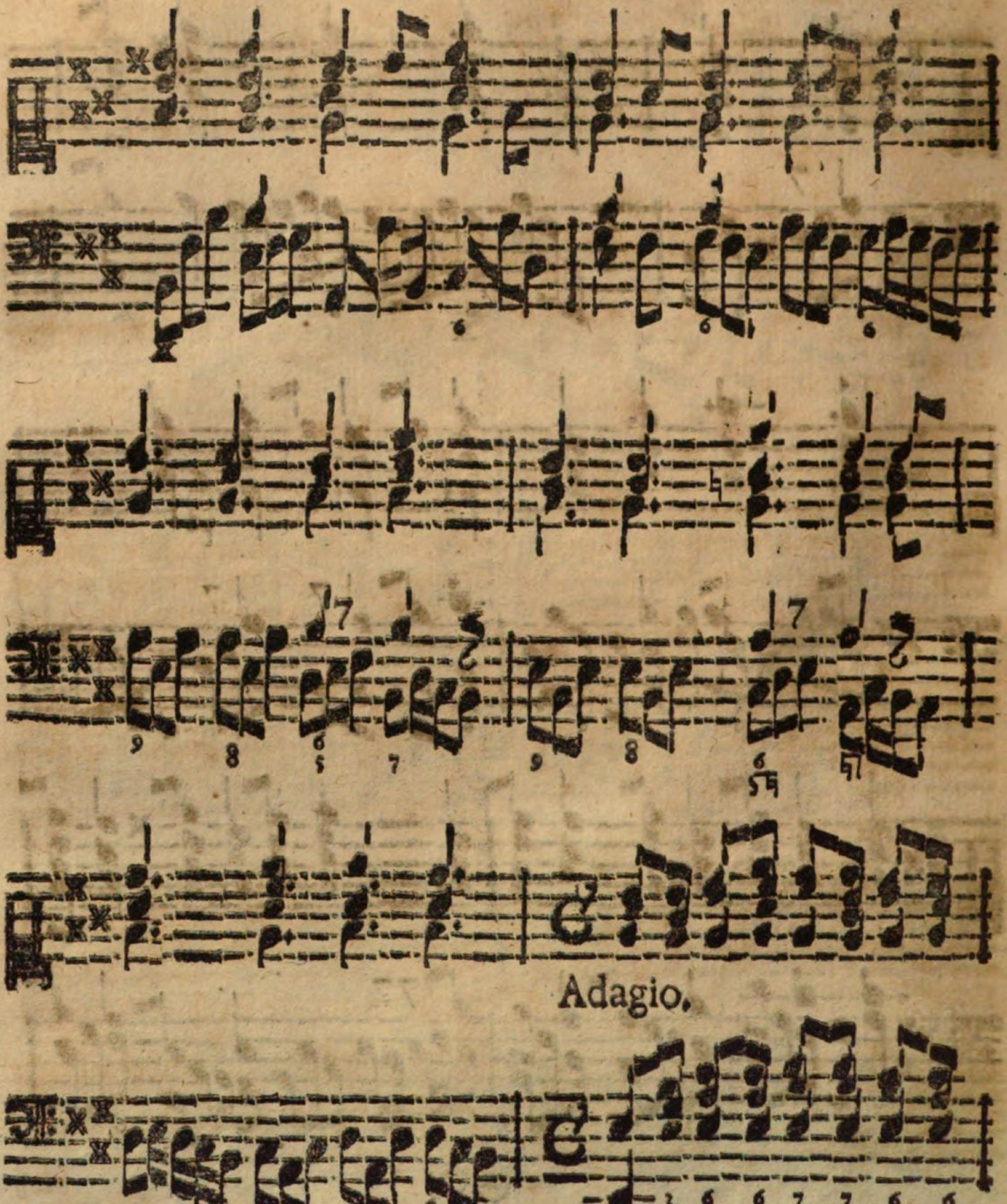


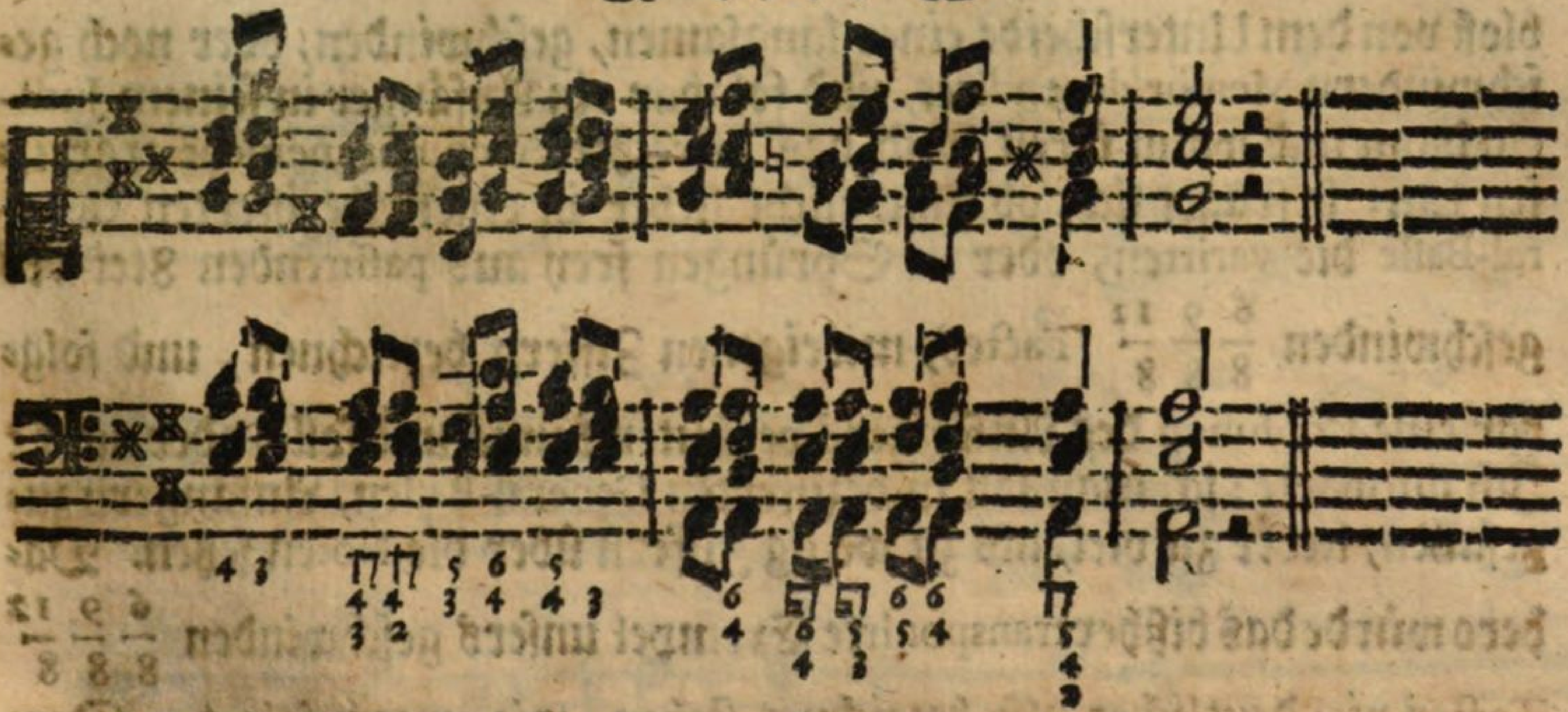





Adagio.
Preſto.



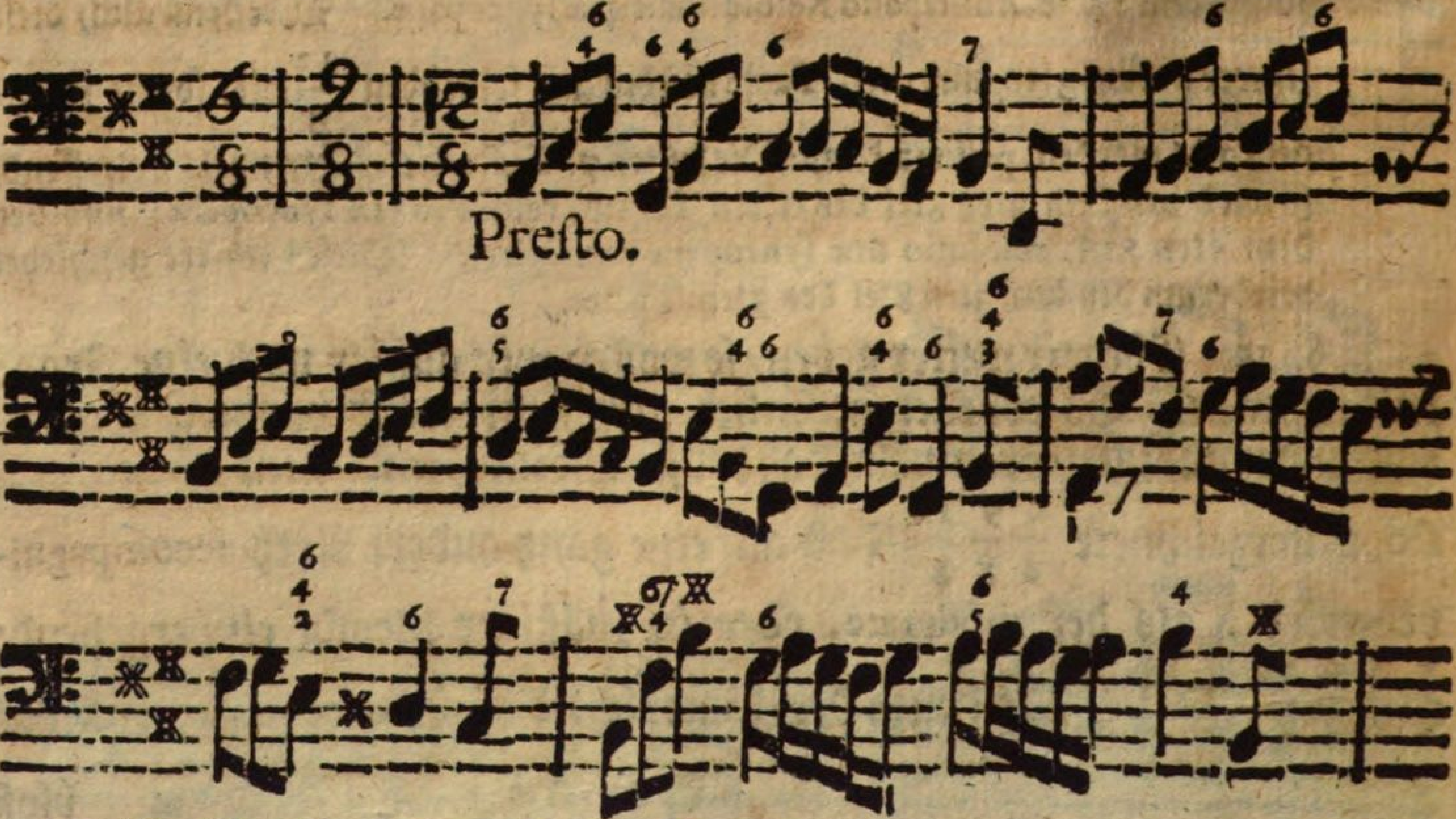

Adagio.



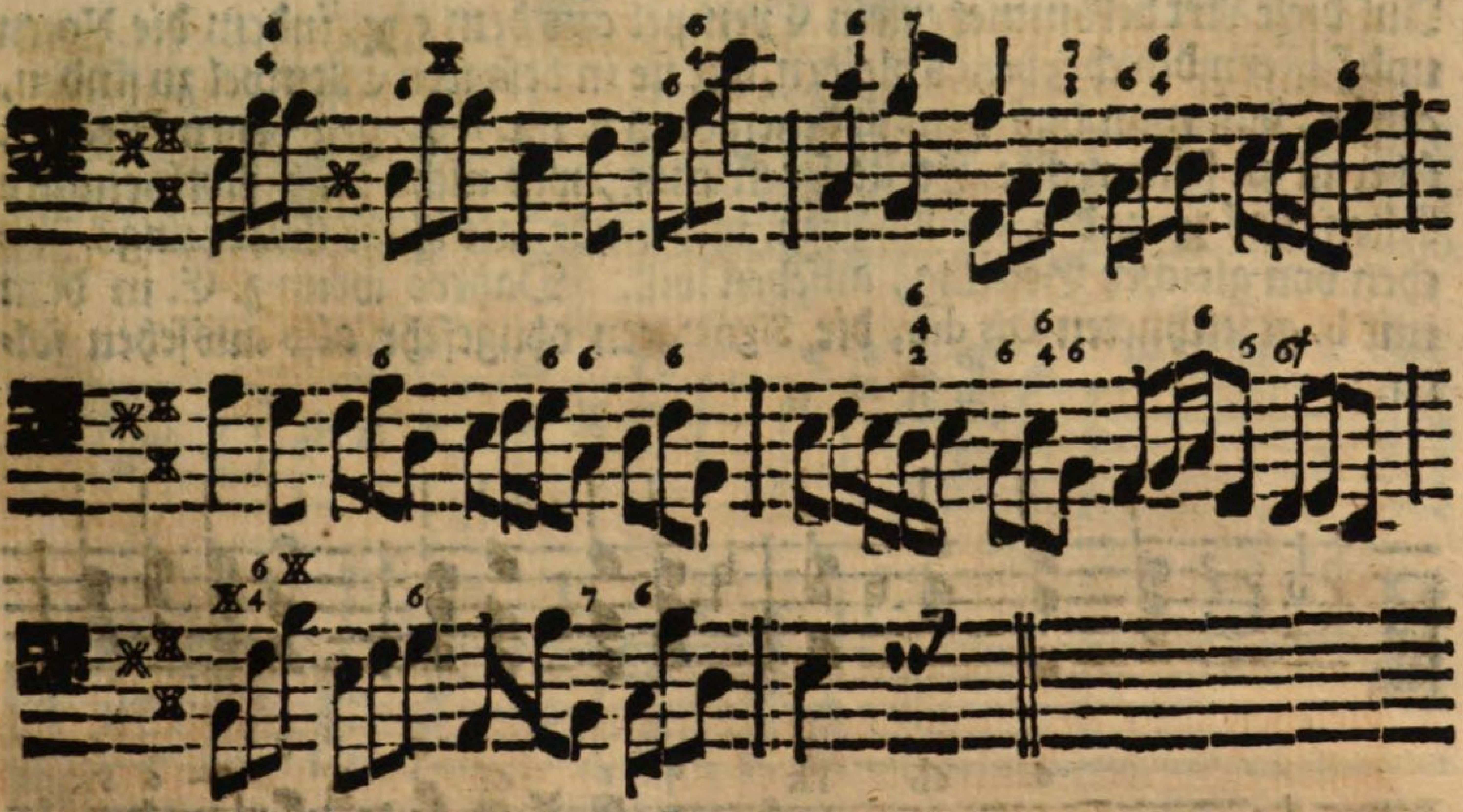
(NB. In dem 4ten Tacte dieſes Exempels iſt anzumercken, daß die vorher gelegene Nona, allda in der Mittel-Stimme; die ſonſt bey dieſen Accord gewöhnliche 8va aber, über dieſer Nona, in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, dergleichen Verfahren bey vollſtimmiger Harmonie ſeinen Grund hat. In dem 7ten Tacte findet ſich Anticipatio Reſolutionis 6tæ ligatæ, und in dem folgenden Tacte, Anticipatio Reſolutionis 4tæ ſyncopatæ. Wie denn auch dieſe letztere in dem 3ten, und 6ten Tacte des darauff folgenden $\frac{12}{8}$tels, ſo wie ſie angebracht worden, paſſiren kan. Die letzten 7. Tacte dieſes Exempels betreffend, ſo wird bey dem 3ten 8tel des erſten Tactes, reſolutio 5tæ ſyncopatæ; und bey dem 5ten 8tel, reſolutio 6tæ ſyncopatæ anticipiret. Dieſes letztere geſchiehet wiederum bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes.)

§. 15. Ehe wir weiter gehen, ſo wollen wir allhier noch eine Frage mit nehmen. Es erhellet nehmlich aus dem nechſt vorhergehenden, und andern obigen Exempeln, daß der geſchwinde, mit einem allegro, preſto, unterzeichnete $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tact auf eine gantz andere Arth accompagniret wird, als der moderate, oder in mäßiger Menſur einhergehende $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun der Unterſcheid dieſes Accompagnementes

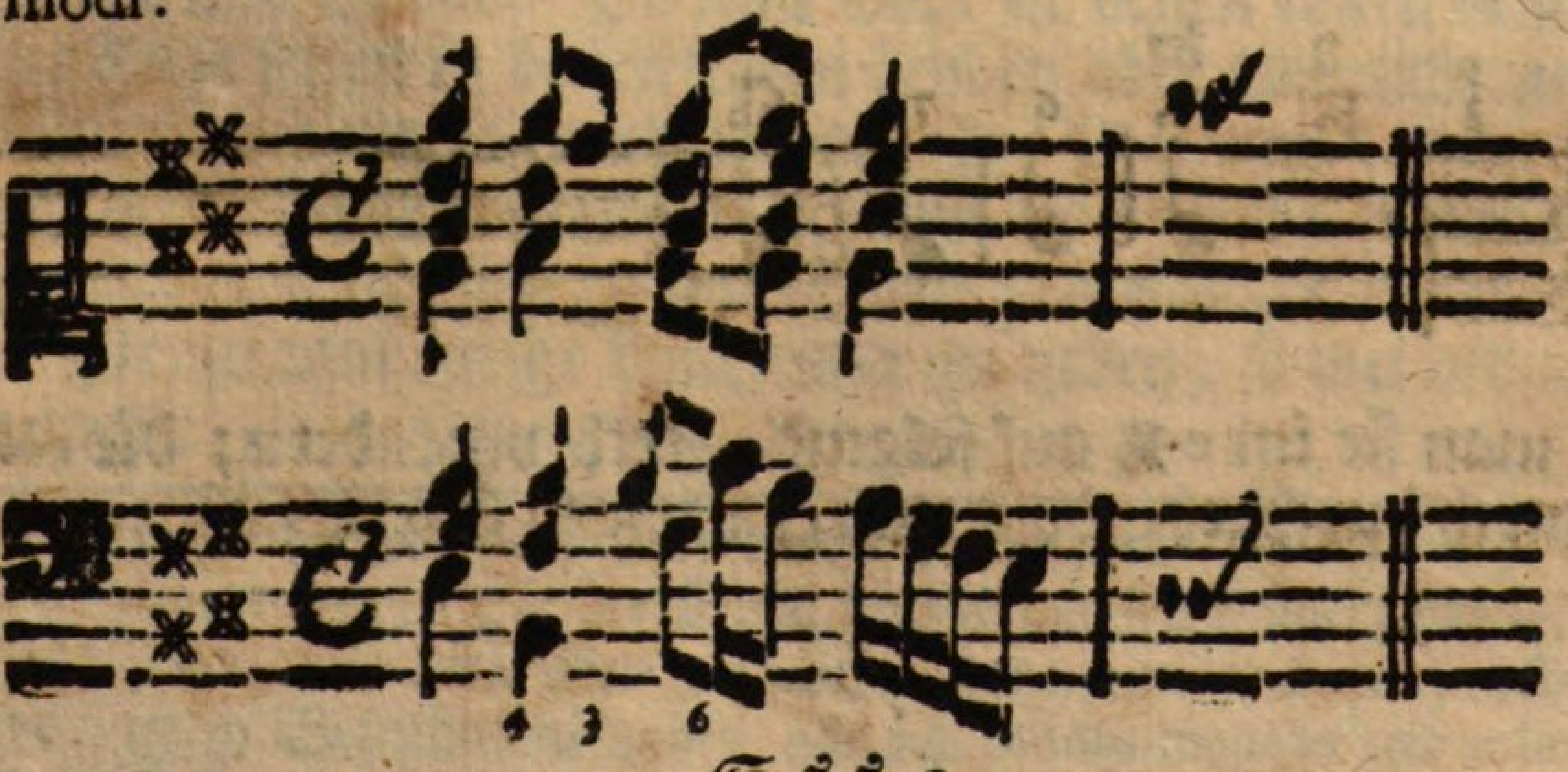
bloß von dem Unterſcheide einer langſamen, geſchwinden, oder noch geſchwindern Menſur dependiret, und folgbar ein Anfänger in ſeinem Judicio dann und wann irren, und das unrechte Accompagnement ergreiffen kan: ſo fraget ſich, ob man nicht lieber in einem bezifferten General-Baſſe die varirten, oder in Sprüngen frey aus paſſirenden 8tel des geſchwinden $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tactes, mit eigenen Ziffern bezeichnen, und folgbar eine Confuſion des Anfängers verhüten könne und ſolle, oder nicht? Ich antworte: ja, man ſoll in bezifferten General-Baſſen, Anfängern zugefallen, lieber zu viel, als zu wenig Ziffern über die Noten ſetzen. Dahero würde das bißher transponirte Exempel unſers geſchwinden $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tactes viel deutlicher alſo bezeichnet ſtehen, wie unten folget. Dergleichen accurate Bezeichnung aber wird ſelten in praxi über dergleichen Baſſen gefunden, und eben dieſes iſt die Urſache, warum wir einen Anfänger mit obigen Regeln, und Exempeln (*) lieber auf den Grund haben führen, und die Sache nach denen principiis der Compoſition erläutern wollen.



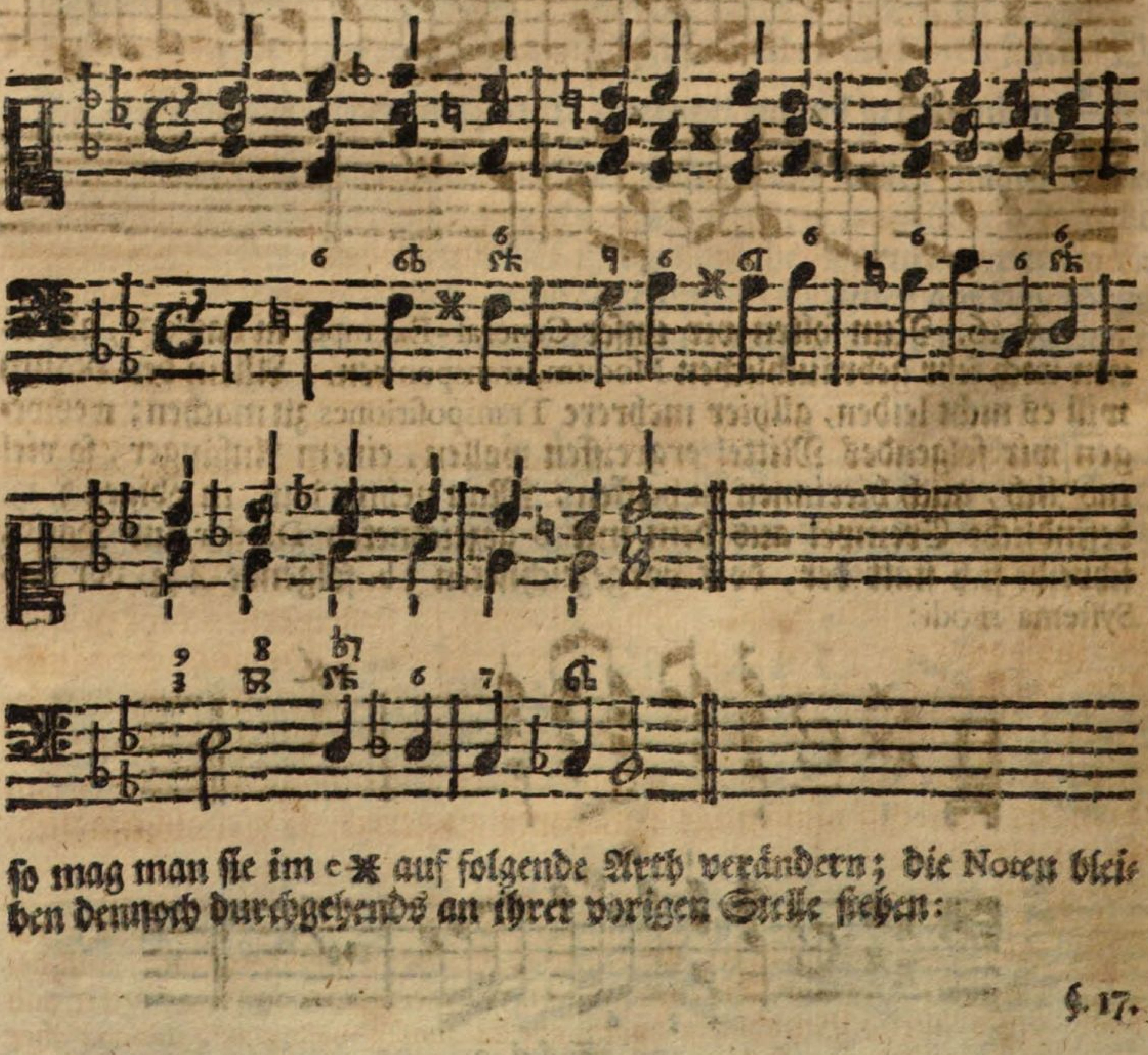
(*) Beſiehe oben p. 297. ſeqq. p. 360. 371.



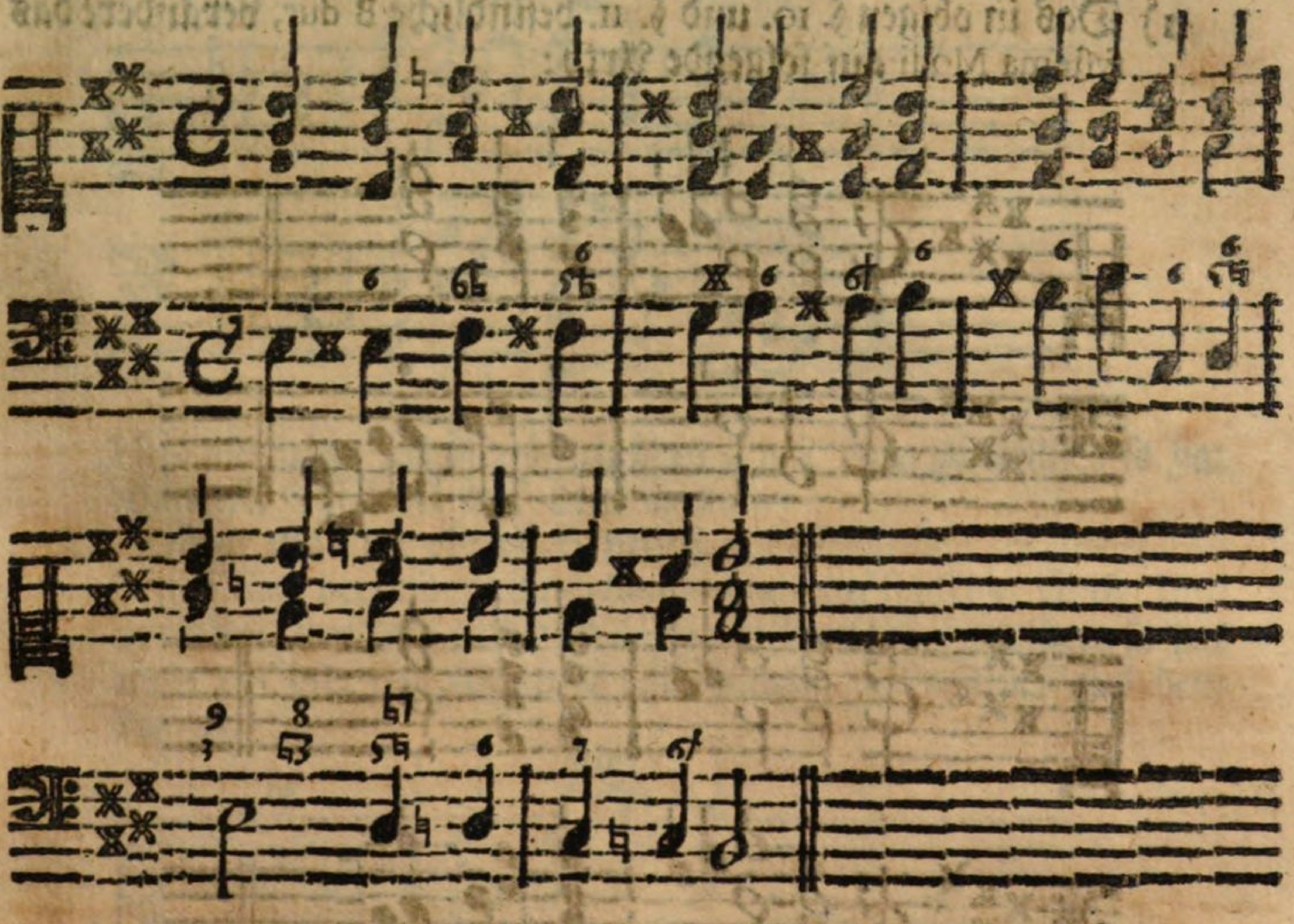
§. 16. Nun ſolten wir unſer General-Exempel in das e ✱, als einen noch ſehr gebräuchlichen Modum, transponiren. Allein der Raum will es nicht leiden, allhier mehrere Transpoſitiones zu machen; weswegen wir folgendes Mittel ergreiffen wollen, einem Anfänger, ſo viel möglich, auch hierinnen zu helffen: Man nehme das, in obigen §. 13. befindliche Exempel aus dem mit b gezeichneten Dis dur zur Hand; ſchreibe ſich ſtatt der, dort vorgezeichneten 3 b. folgende 4 ✱, vor das Syſtema modi:



Auf dieſe Art bekömmet er ein Exempel aus dem e ✱, indem die Noten und Ziffern durchgehends bleiben, wie ſie in beſagten Exempel zu finden, auſſer, daß man das ♮, nach denen oben p. 114. ſeqv. gegebenen Regeln, überall an ſeine rechte Stelle ſetzen mag, wer nicht nach Arth einiger Alten, das ✱ und ♮. confundiren, und beyde, als bloſſe Erhöhungs-Zeichen von gleicher Geltung, anſehen will. Dahero wenn z. E. in dem mit b. gezeichneten Dis dur, die Signaturen ohngefehr alſo ausſehen ſolten;



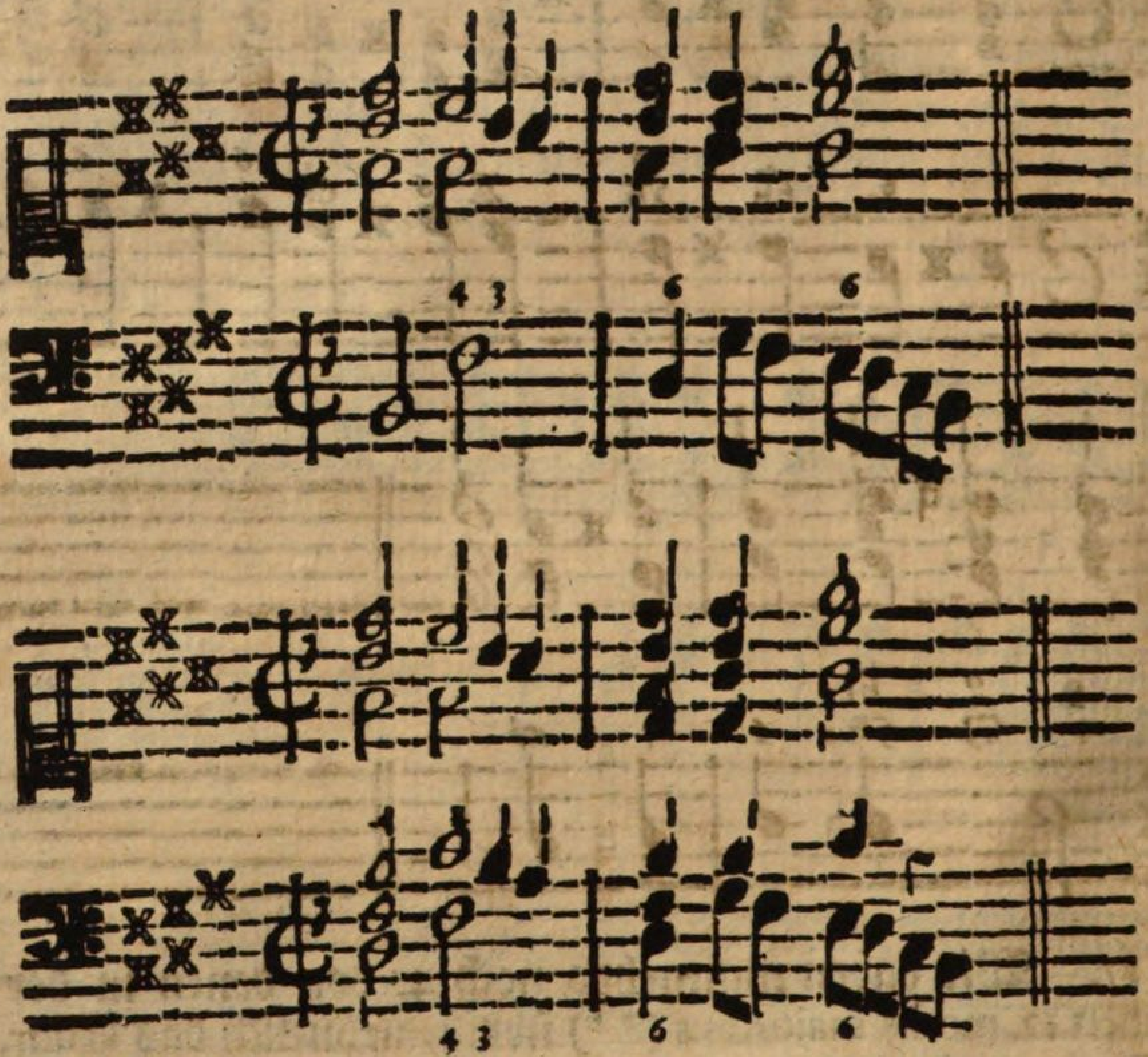
ſo mag man ſie im e ✱ auf folgende Arth verändern; die Noten bleiben dennoch durchgehends an ihrer vorigen Stelle ſtehen:



§. 17. Wir haben nunmehro noch 4. von denen in der Natur befindlichen 12. modis majoribus (**) übrig, nehmlich das Hdur, As oder gis dur, Fis dur und cis dur. Ob nun wohl in denen erſten beyden modis heut zu Tage ſelten in denen letzten beyden aber gar nicht gebräuchlich, ein Stück zu ſetzen, ſo kommen doch ihre Cadenzen accidentaliter jezuweilen in denen bißher tractirten leichtern Modis vor; folgbar iſt es einem Anfänger gar nützlich, wenn er ſelbige gleichfals ins Exercitium bringet. Hierzu nun einige Anleitung zu geben, ſo viel als möglich, ſo nehme man,

(**) i. e. Welche die 3am maj. über dem Fundamental-Clave haben. Die 12. modos minores haben wir der Kürtze halber mit Fleiß übergangen, weil deren völliger Ambitus, wie oben gedacht, in denen 12. modis major. ſtecket, und beyde einerley Bezeichnung haben, alle 24. modos majores und minores aber in ihrer Ordnung, ſuche man in der andern Abtheilung dieſes Werckes, im Muſicaliſchen Circul.

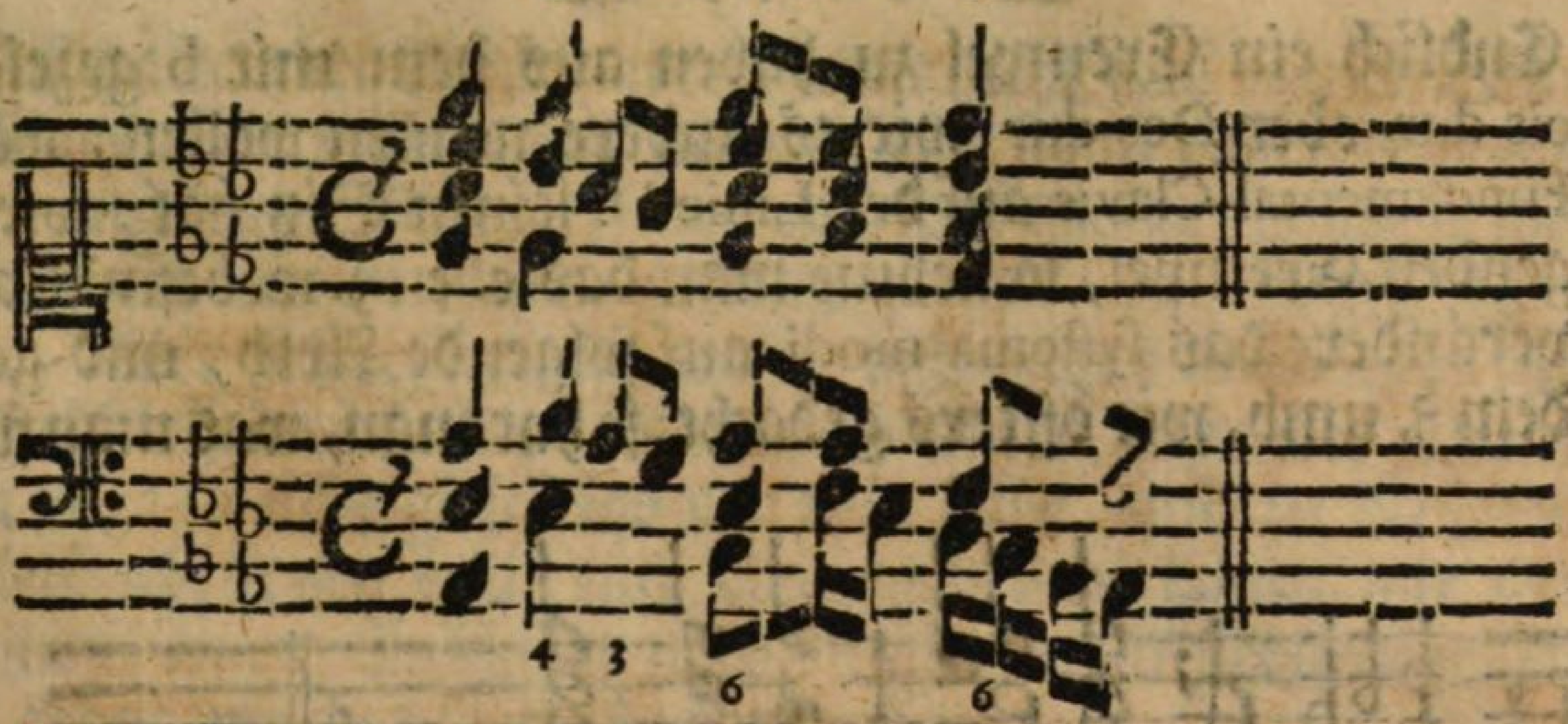
1) Das in obigen §. 10. und §. 11. befindliche B dur, verändere das ſyſtema Modi auf folgende Arth:



ſo hat man ſo wohl ein 4 ſtimmiges, als vollſtimmiges Exempel des H dur, nur daß man wiederum dabey mit Verwechſelung des ♮. umgehen muß, wie in vorhergehenden §. gemeldet worden.

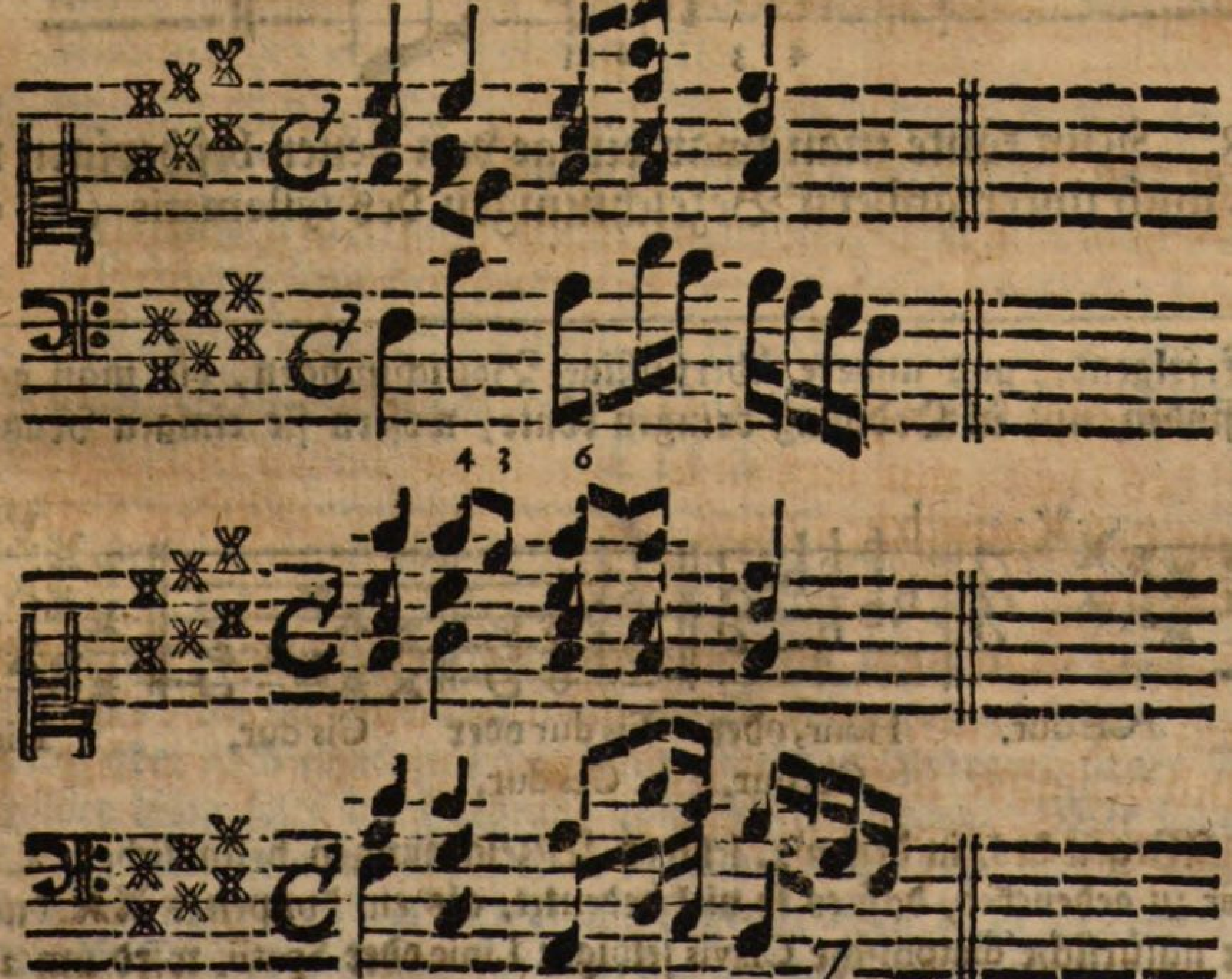
2) Nehme man das, im obigen §. 14. befindliche Exempel aus dem a ✕, verändere das ſyſtema modi auf folgende Arth: Und verfahre übrigens mit dem ♮. wie oben gemeldet, ſo hat man ein Exempel aus dem as dur.

Und

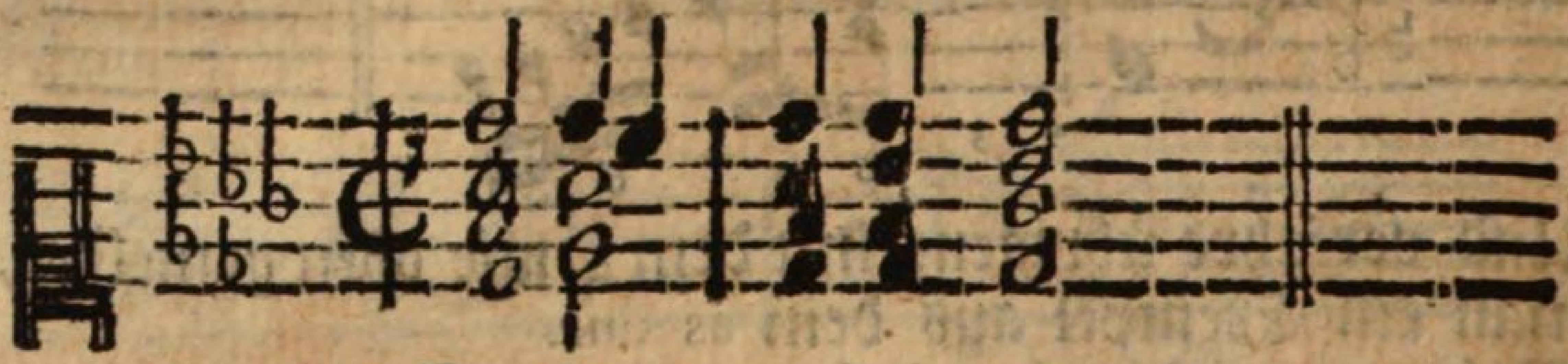


Und verfahre übrigens mit dem ♮. wie oben gemeldet, ſo hat man ein Exempel aus dem as dur.

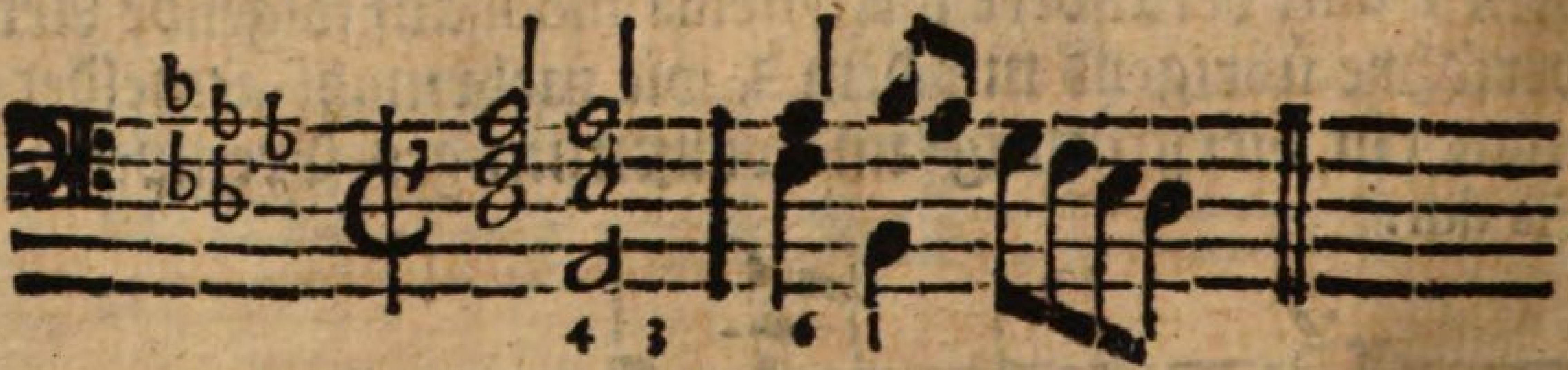
3) Nehme man die oben §. 6. und §. 7. befindlichen Exempel aus dem F dur, verändere ihr ſyſtema modi auf folgende Arth, und verfahre übrigens mit dem ♮. wie mehrmahl gemeldet, ſo hat man ein vierſtimmig- und vollſtimmiges Exempel aus dem Fis dur.



4) Endlich ein Exempel zu haben aus dem mit b gezeichneten cis dur, oder Des dur (wie es andere nennen wollen, wenn der Fundamental-Clavis auf der Linie D. ſeinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) ſo nehme man das oben §. 12. befindliche D ✳ verändere das ſyſtema modi auf folgende Arth, und gebe mit dem ♮. umb, wie öffters gedacht, ſo hat man, was man ſuchet:

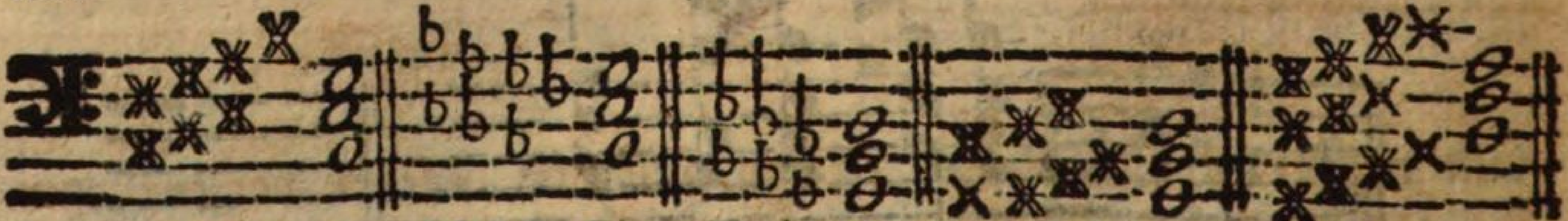


Preſto.



§. 18. Nun könte man zwar einige von denen bißherigen 12. modis major. auch unter andern Bezeichnungen des ſyſtematis (*) exerciren:

(*) Z. E. folgende, und andere überflüßige Bezeichnungen, die man gar leicht ausfinden, und in Ordnung bringen könte, woſern ſie einigen Nutzen hätten:



Cis dur. Hdur, oder Ces dur. Fis dur oder Ges dur. Gis dur. Dis dur.

NB. Wegen des, in denen 2. letztern Bezeichnungen befindlichen X. iſt hier obiter zu gedencken, daß es ſo viel bedeutet, als ein doppeltes ✳✳. das heiſſet Der natürliche diatoniſche Clavis ſelbiger Linie oder Spatii, wird um 2. Chromati-

ren: Ich halte aber davor, wenn man nicht aus eigner Luſt etwas überflüßiges thun will, ſo kan man es hier ſchon dabey bewenden laſſen; weil wir mit dem bißherigen Exercitio der Modorum ſchon weiter kommen, als ſich etwan unſere heutige praxis compoſitoria zu erſtrecken pfleget. Wir ſchlieſſen alſo unſer bißheriges Exercitium, und fügen zum Beſchluß dieſes Capitels annoch unten folgendes Exempel einer kleinen Fuga (welche gleich itzo vor mir habe, und zu dieſen Gebrauch mit Fleiß abkürtzen will) nur deswegen bey, damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliedene Erinnerungen zu geben, welches folgende ſeyn mögen:

1) Findet man in beſagten Exempel zweymahl die Unterſchrifft der Worte: Taſto ſolo. In welſcher Sprache werden die höltzern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, 2c. Taſti genennet; von taſtare, anrühren, anfühlen, alſo deuten die Worte: Taſto ſolo, ſo viel an, daß man ſolle dieſelben Noten mit eintzeln Clavibus, oder eintzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, ſo lange fortſpielen, biß eine andere Stimme, oder ein anderer Muſicaliſcher Schlüßel eintritt.

2) Siehet man allda zu unterſchiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander geſetzet, welches bedeutet, daß man in ſolchen Fällen niemahls mehr dazu ſpielen ſoll, als was da ſtehet.

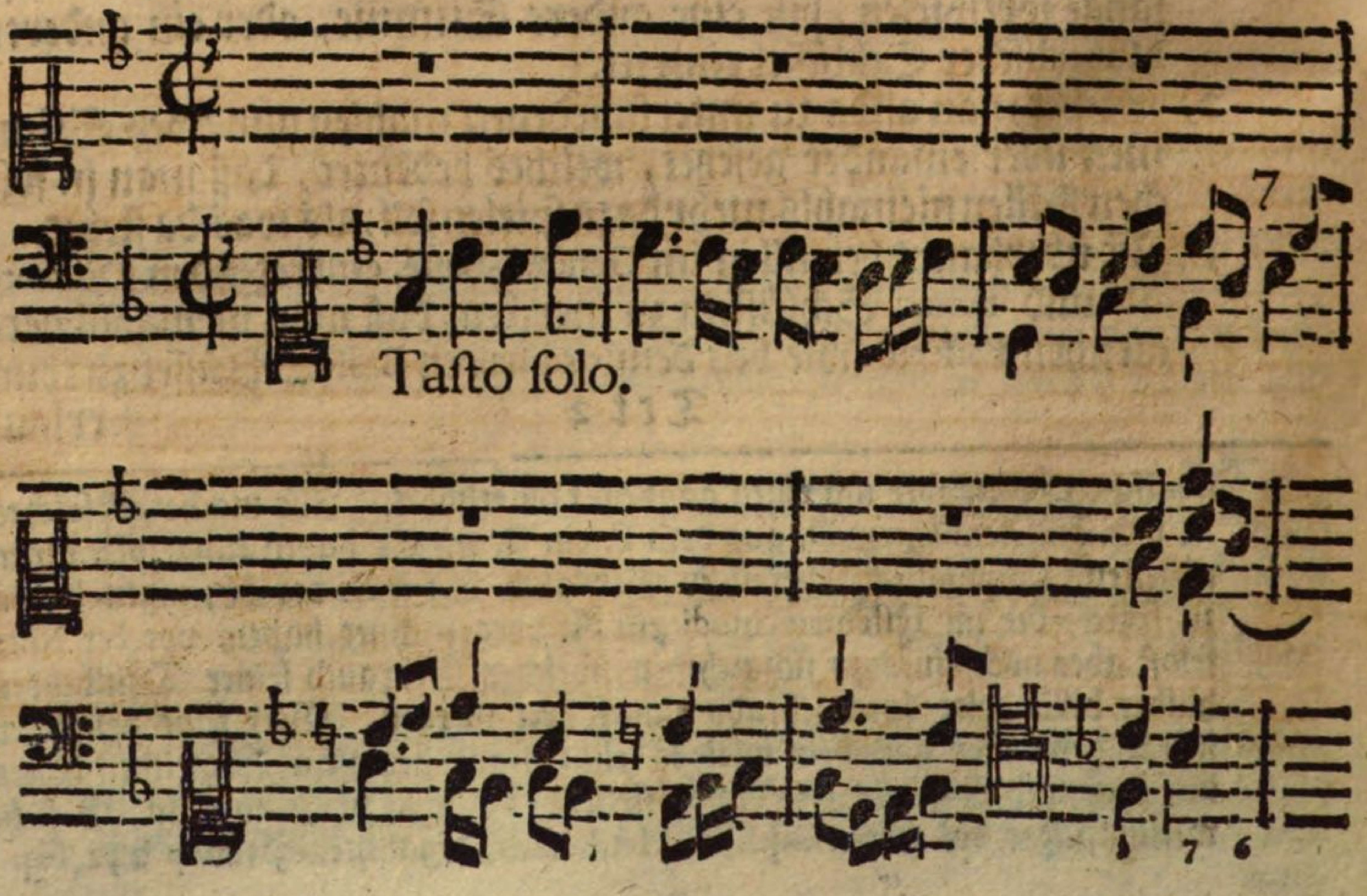
3) Iſt überhaupt bey allen im General-Baſſe, eintretenden Diſcant- Alt-und Tenor-Schlüſſeln zu mercken, daß man niemahls dergleichen Baſſette (wie bey dem ordinairen Baſſ-Schlüſſel zu thun

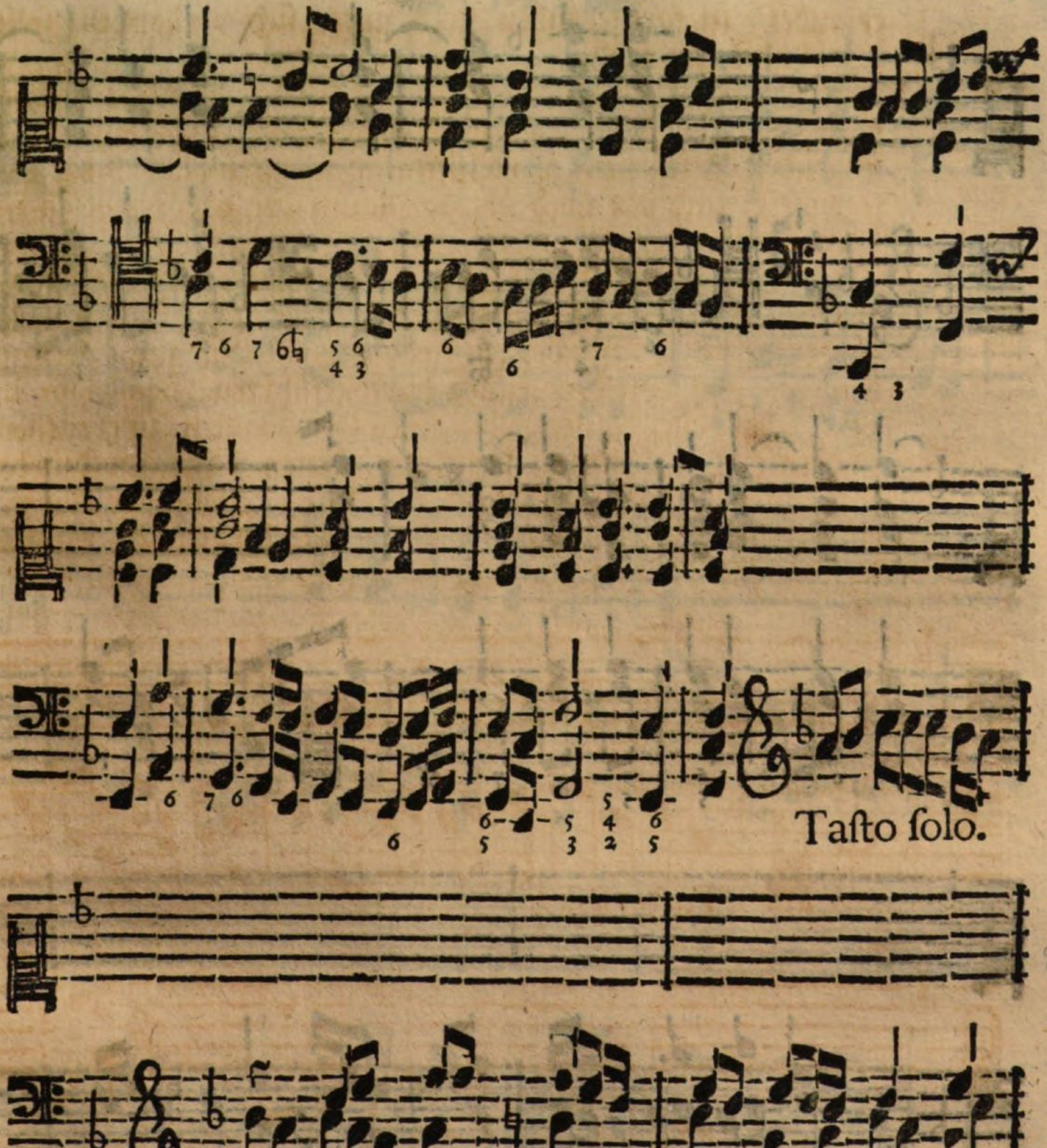
matiſche Claves, oder um einen gantzen Ton erhöhet. Alſo machet ein ſolches X. z. E. aus dem C. ein D. aus dem F. ein G. 2c. Es haben einige von denen neueſten Componiſten allbereit in Gebrauch, dieſes X. vor diejenigen Noten zu ſetzen, die im ſyſtemate modi ein ✱. vorgezeichnet haben, vor der Note ſelbſt aber noch eines zu ſich nehmen, welcher Gebrauch ſeiner Deutlichkeit halber billig ſolte durchgehends eingeführet werden. Wer ſeine Scholaren hieran gewöhnen will, dem wird es leichte ſeyn, bey allen dergleichen Noten dieſes gantzen Capitels das davor ſtehende ✱ in X. zu verwandeln. V. ſiehe weitläufftiger, des Herrn Capellm. Mattheſons Organiſten-Probe p 242. ſeq.

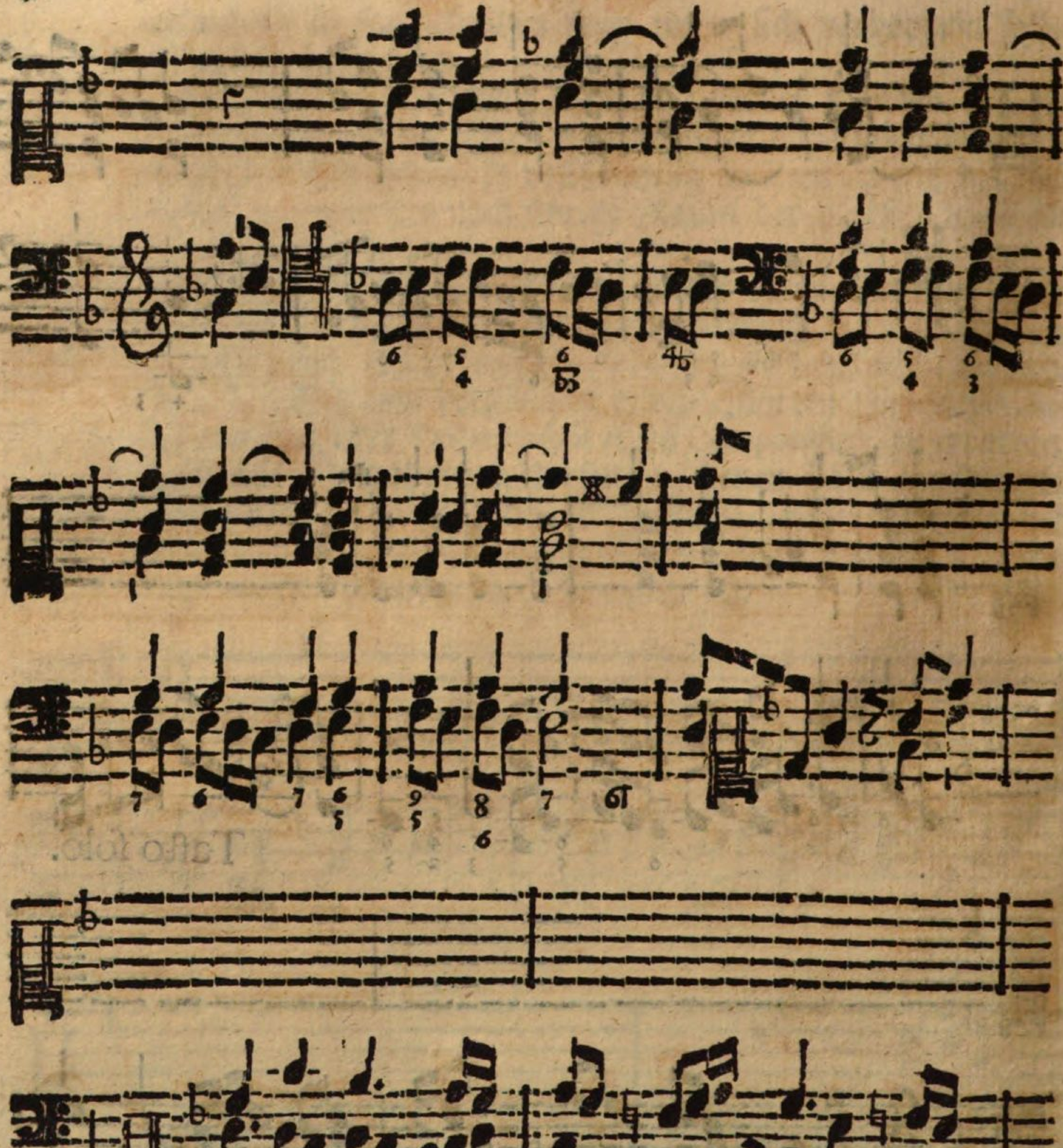
erlaubet) in fortgehenden 8ven unter ſich verdoppeln ſolle. Wohl aber kan man,

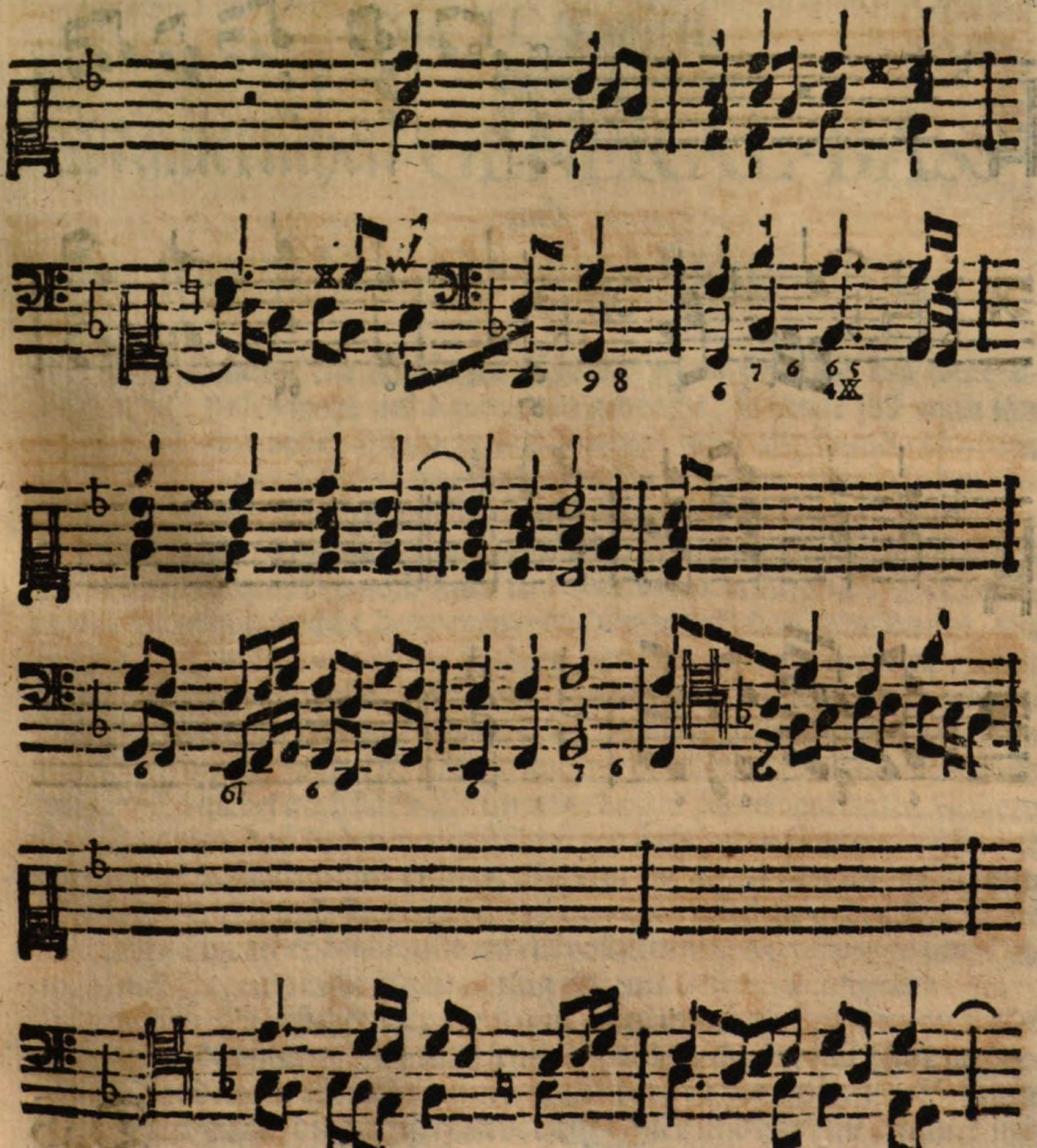
4) Die Harmonie über dem Baſſet mit beyden Händen (jedoch nach Diſcretion der vielen oder wenigen dazu ſpielenden und ſingenden Stimmen) ſo vollſtimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der oberſten 8ven im Claviere zuläſſet.

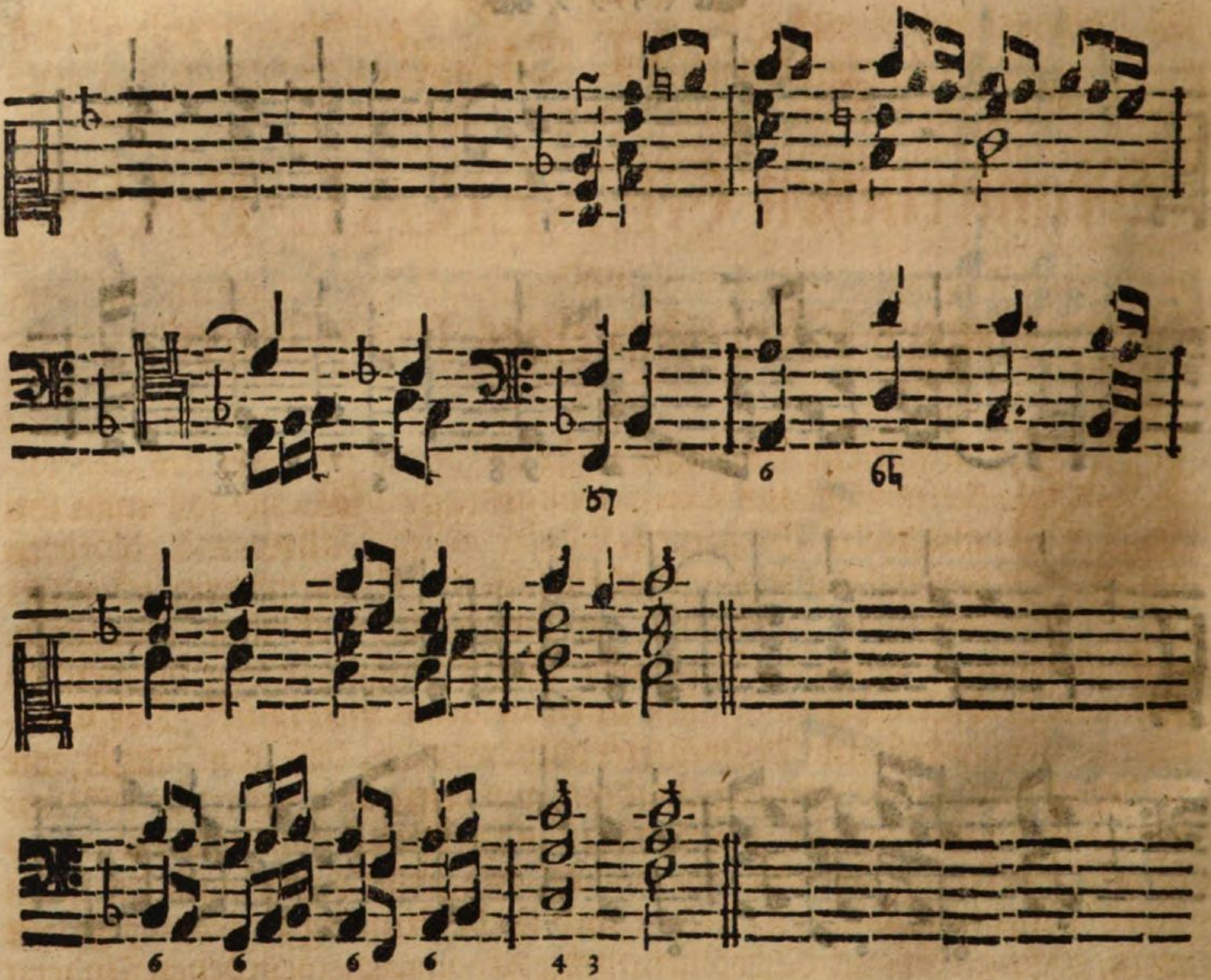
5) Das in denen letzten 4. Tacten, in der obern Stimme angebrachte Contrathema hat man zu Abkürtzung der Fuge mit einflieſſen laſſen. Es iſt aber ein Accompagniſt ſonſt nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten Thematibus, Inventionibus, oder Variationibus eines Componiſten, zu errathen, und mit Nachahmung derſelben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerck zu fallen. Viel beſſer kan ſich ein Liebhaber, bey ſeinem præludiren mit dergleichen Künſten legitimiren: dahin gehören ſie eigentlich.




Taſto ſolo.







Das

Das VI. Capitel.

Vom
Manierlichen GENERAL-BASS
und
fernern Exercitio eines Incipienten.

§. 1.

So lange ein Anfänger nicht die prima principia des General-Baſſes wohl ins Exercitium gebracht, ſo lange ſoll man ihn mit vieler Manieren-Equippage, und allzubund colorirten General-Baſſen ungehudelt laſſen. Einen manierlichen General-Baſſ zu ſpielen, erfodert viel Erfahrung, Diſcretion, und Judicium. Wie will man aber einem Anfänger von dergleichen Dingen predigen, der noch nicht in Fundamentis richtig iſt? Der General-Baſſ iſt ohne diß nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in denen præludiis concertiren, ſondern nur denen concertirenden Stimmen accompagniren ſolle. Folgbar iſt es alles, was man von einem Anfänger fodern kan, wenn er harmoniös, das heiſſet (nicht nach der alten Arth 3ſtimmig, ſondern) 4-6-8 und mehr ſtimmig zu accompagniren weiß. Es giebet auch das vollſtimmige Accompagnement denen Fingern ſo viel zu thun, daß dabey wenig Manieren ſtatt haben können. Iſt man aber zuvor in fundamentis richtig, alsdenn erſt iſt es Zeit an die Neben-Dinge, floſculos und Zierrathen des General-Baſſes zu gedencken, umb ſelbige bey ſchwacher Muſic, und wo ein vollſtimmig Accompagnement (zumahl auf Orgeln) nicht allzeit nöthig iſt, mit Diſcretion anzubringen.

§. 2. Es beſtehet aber die Kunſt eines manierlichen General-Baſſes überhaupt darinnen, daß man ſeine Accorde nicht überall platt niederſchlage, ſondern in allen Stimmen (beſonders in der äuſerſten Stimme der rechten Hand, die am meiſten vorſticht) hier und dar eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr Grace gebe, welches

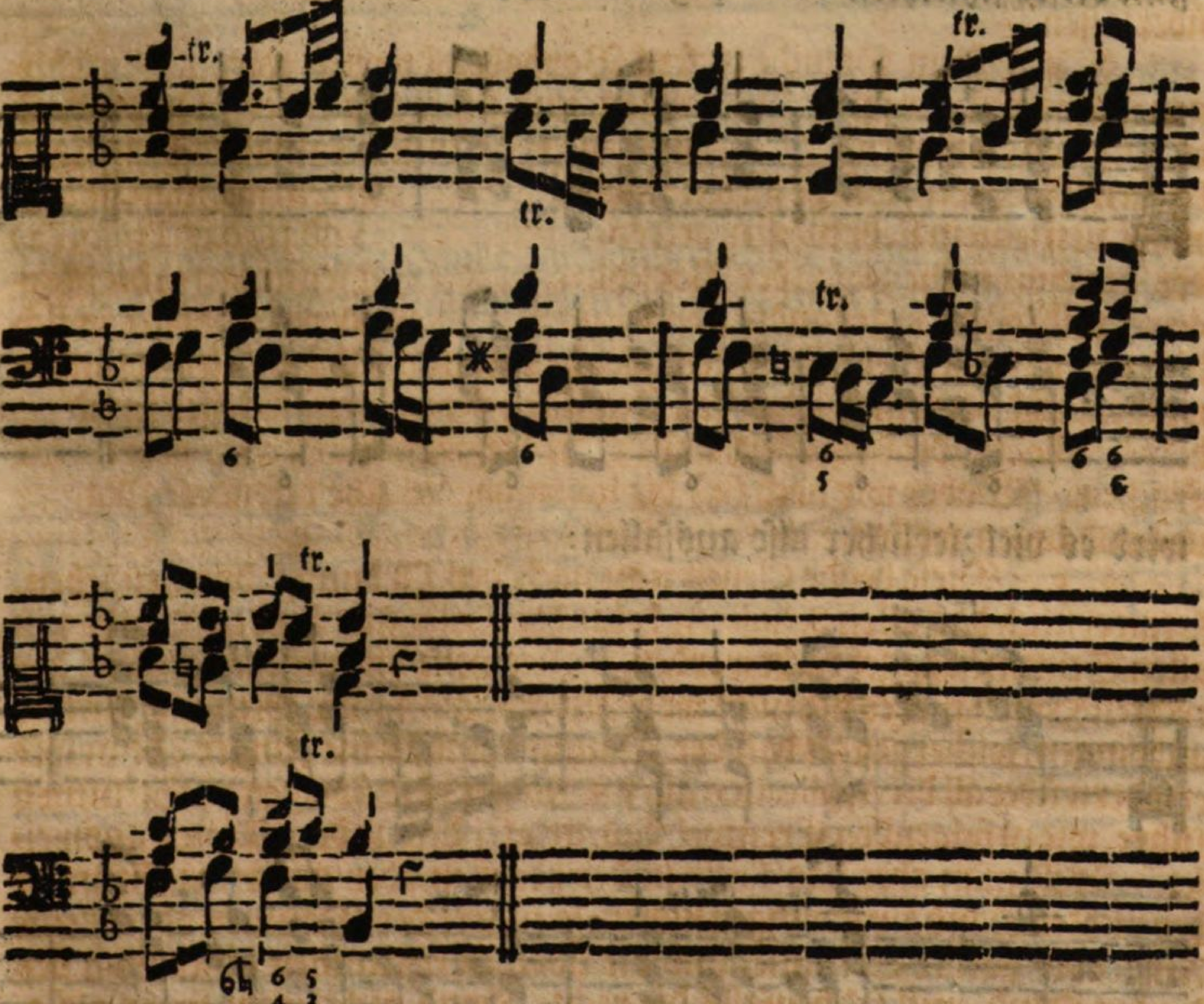
ſich bey einem 4- und nach Gelegenheit 5- biß 6-ſtimmigen Accompagnement mit aller Beqvehmlichkeit werckſtellig machen läſſet.

§. 3. Die Manieren, oder Muſicaliſche Zierrathen des General-Baſſes ſeynd unzehlig, und verändern ſich nach eines jedweden Guſto und eigener Erfahrung. Weil es nun hierinnen nicht ſo wohl auf Regeln, als auf praxin und vieles Judicium ankömmt, ſo können wir in dieſen engen Raum weiter nichts thun, als einige prima principia, und kurtze Anleitung geben. Das übrige müſſen wir der ocularen Demonſtration eines Lehrenden, oder dem eigenen Fleiße und Erfahrung eines Lernenden überlaſſen.

§. 4. Zum Grunde unſers Vorhabens wollen wir aus unzehligen Manieren nur folgende erwehlen, und ſelbige zu beſſern Unterſcheid in 2. Claſſen eintheilen. Die erſte Claſſe mag in ſich enthalten diejenigen kleinen Manieren, welche allzeit unveränderlich bleiben, wie man ſie einmahl von ſeinem Lehrmeiſter erlernet, und dieſe ſeynd (1) das Trillo, (2) der Tranſitus in die 3e, (3) der Vorſchlag, (4) die Schleiffung, (5) die Mordente, und (6) die ſo genandte Acciaccatura. Die andere Claſſe hält in ſich diejenigen Arthen der Manieren, welche von uns ſelbſt müſſen erfunden werden, und von eines jedweden Einfällen dependiren, welches ſeynd (1) die Melodie, (2) die Paſſaggien, und (3) die Harpeggiaturen oder gebrochene Sachen. Wobey wir noch (4) die Imitation, als eine beſondere Manier mit anhängen wollen.

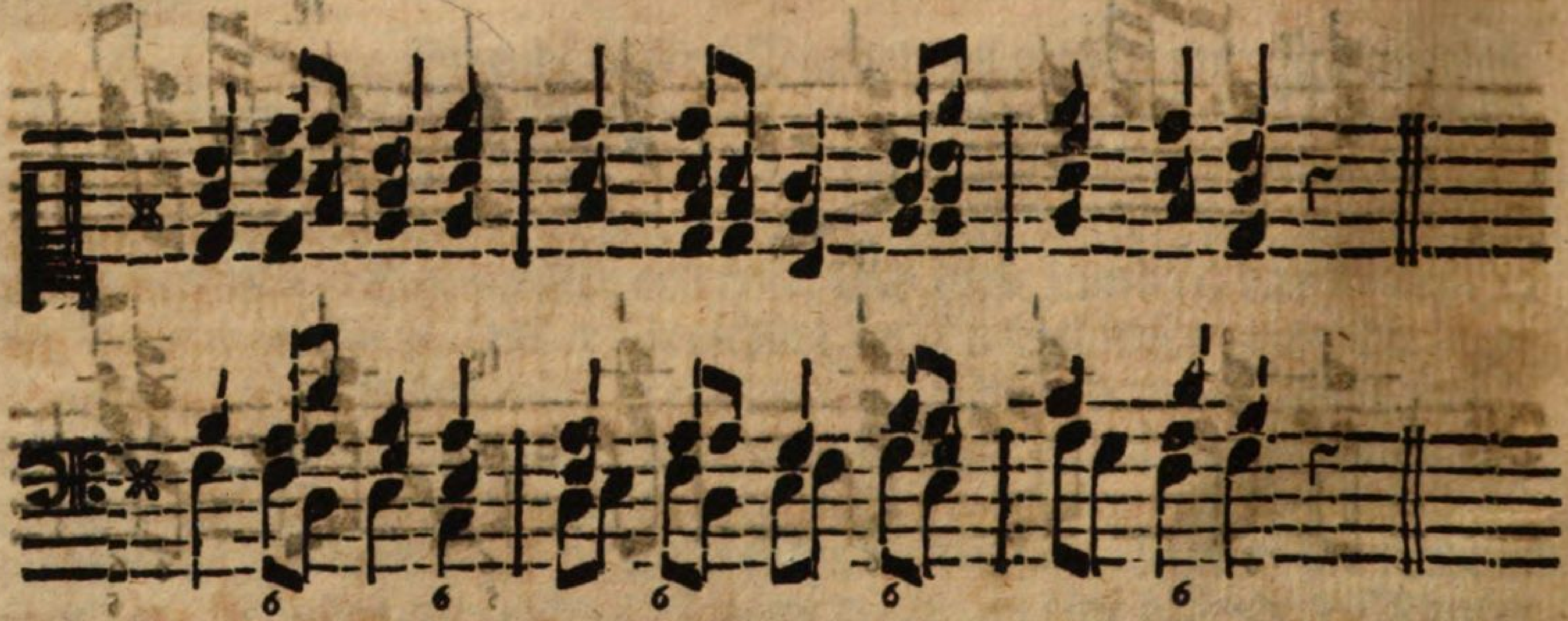
§. 5. Dieſe beyde Claſſen nun nach der Ordnung durchzugehen, ſo kan erſtlich das allen Scholaren bekandte Trillo mit beyden Händen in allen Stimmen angebracht werden. In einem 3ſtimmigen Accord der rechten Hand läſſet es ſich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, ſolchergeſtalt daß der Daumen und kleine Finger (denn wir erfodern überall die Application aller 5. Finger) die übrigen 2. Stimmen führe, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern Tactes ausweiſet. Will man aber das Trillo in der oberſten oder unterſten Stimme der rechten Hand anzubringen ſuchen, ſo führet der Daumen oder kleine Finger die zweyte Stimme, und die übrigen Stimmen läſſet man der lincken Hand, weil ſolchenfalls die rechte Hand nicht wohl mehr als 2.

Stimmen führen kan, wie in folgenden Exempel das andere, und 4te 4tel des erſten Tactes zeigen. Findet die lincke Hand Gelegenheit in dem Baſſe ſelbſt ein Trillo anzubringen, ſo kan ſie zu ihrer Beqvehmlichkeit alle die übrigen Stimmen fahren laſſen, und die rechte Hand greiffet deſto vollſtimmiger. Es kan aber auch der kleine Finger der lincken Hand den Baſſ führen, und von denen übrigen Fingern ein Trillo in der Mittel-Stimme angebracht werden, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern, und eben das 3te 4tel des 3ten Tactes den Unterſcheid zeigen:

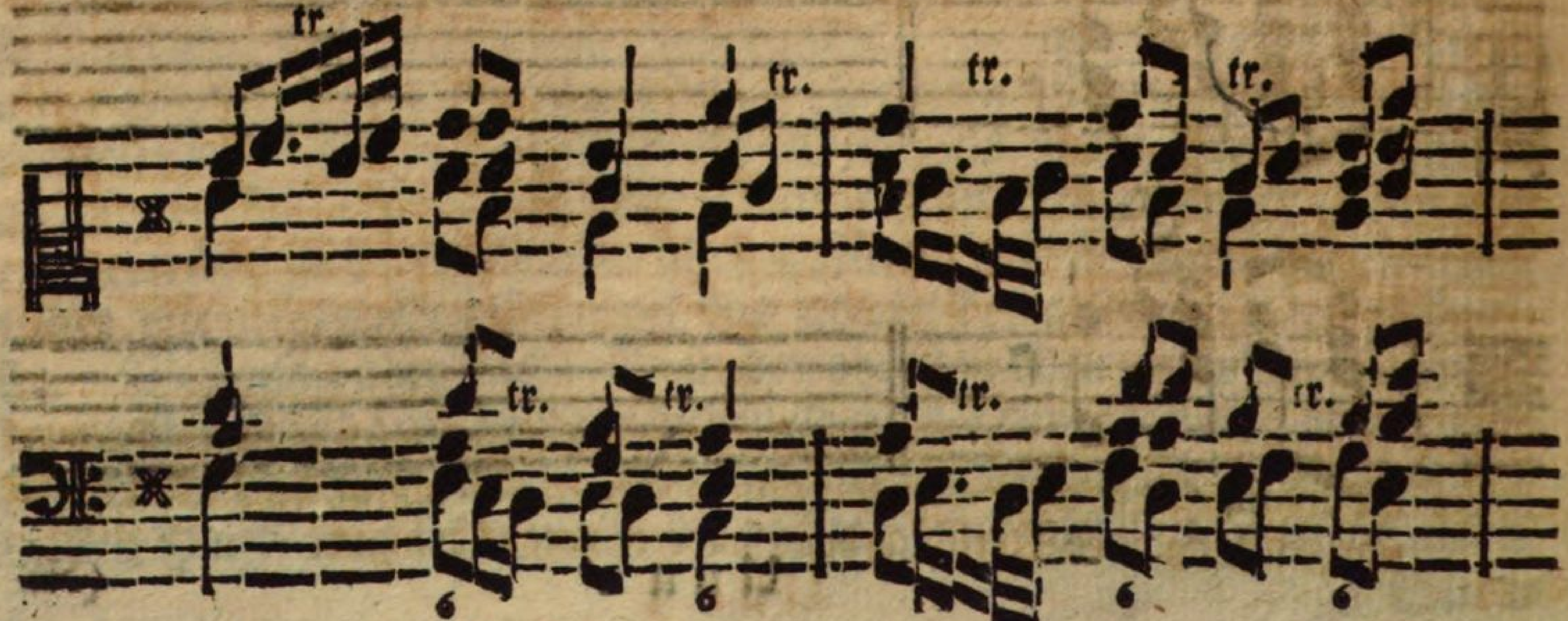


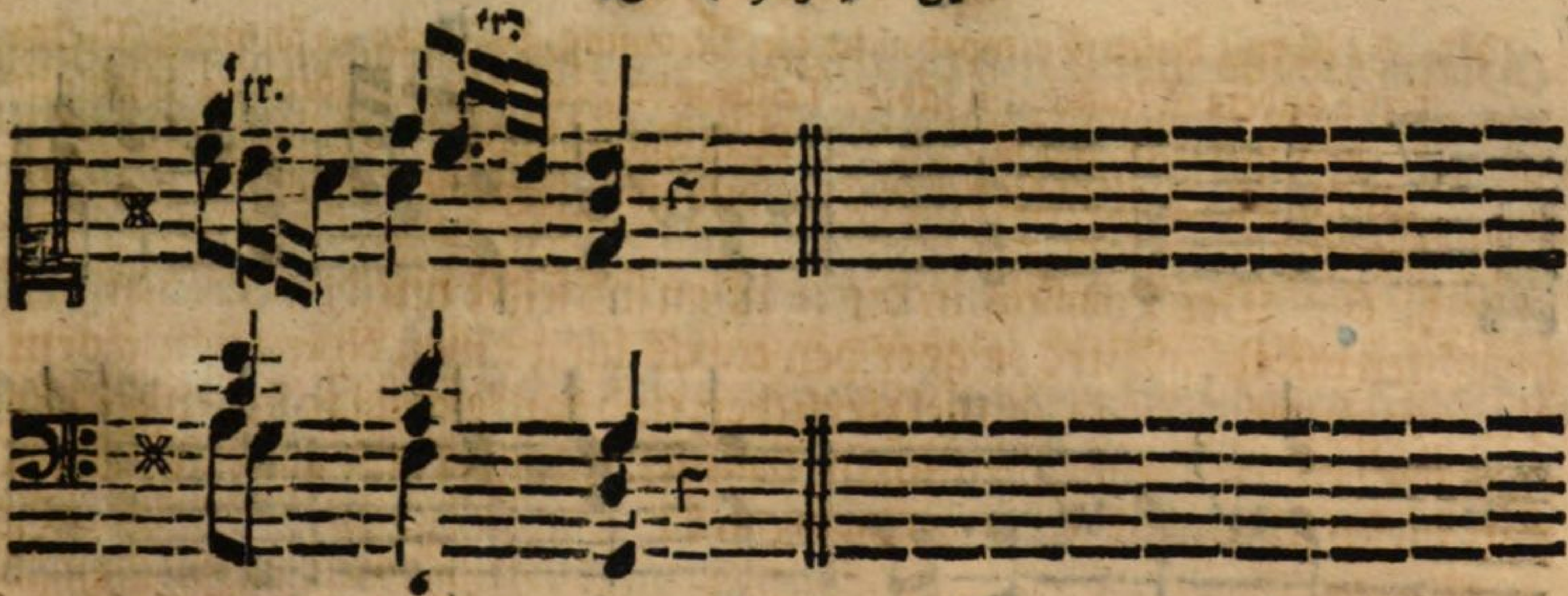
(NB. Es iſt mit dieſen Exempel nicht die Meynung, daß man in ſo wenig Tacten keine andere Manier als lauter Trilli anbringen ſolle: ſondern es wird nur kürtzlich gewieſen, auf wie vielerley Arth ohngefehr das Trillo anzubringen ſey. Welches auch alſo von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verſtehen iſt.)

§. 6. Der Tranſitus in die 3e iſt an ſich ſelbſt auf dem Clavier von ſchlechten Effect. Wird er aber bey etwas langſamen Noten von einem Trillo begleitet, ſo lautet er viel zierlicher, und kan ſo wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Baſſe ſelbſt angebracht werden. Denn ſtatt dieſes ſchlechten Accompagnementes:

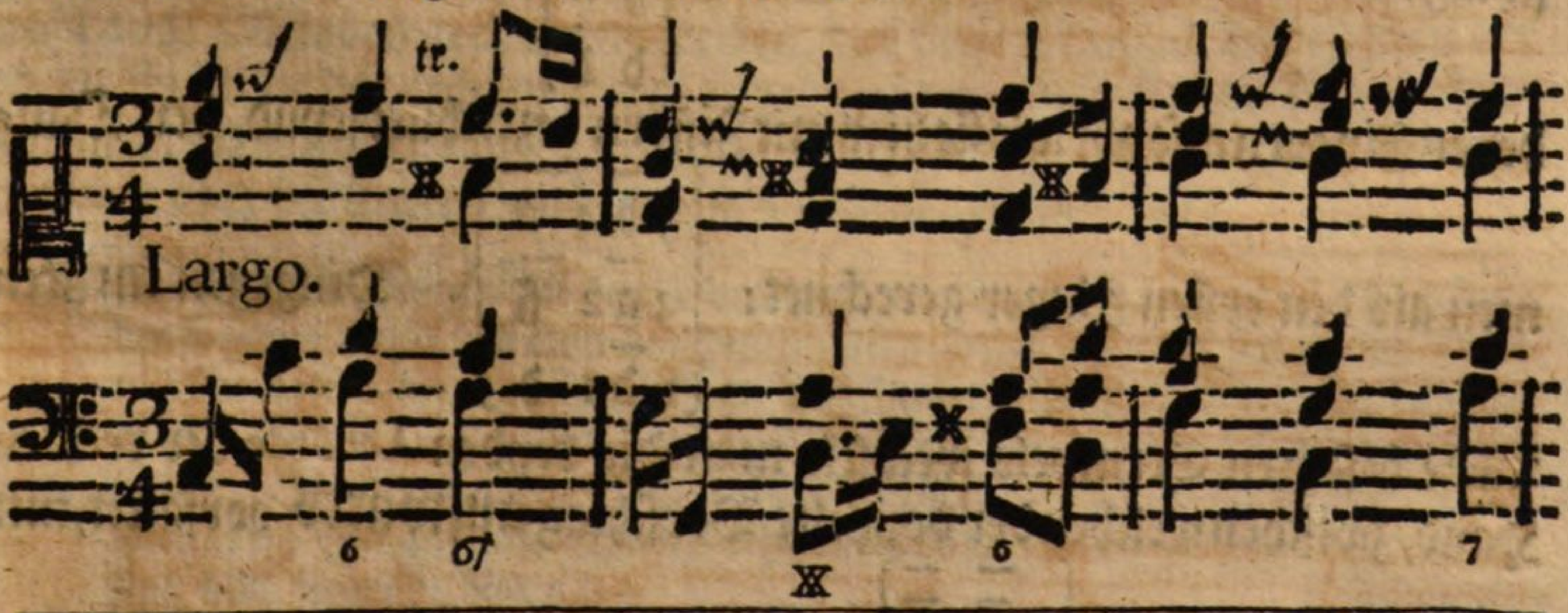


wird es viel zierlicher alſo ausfallen:

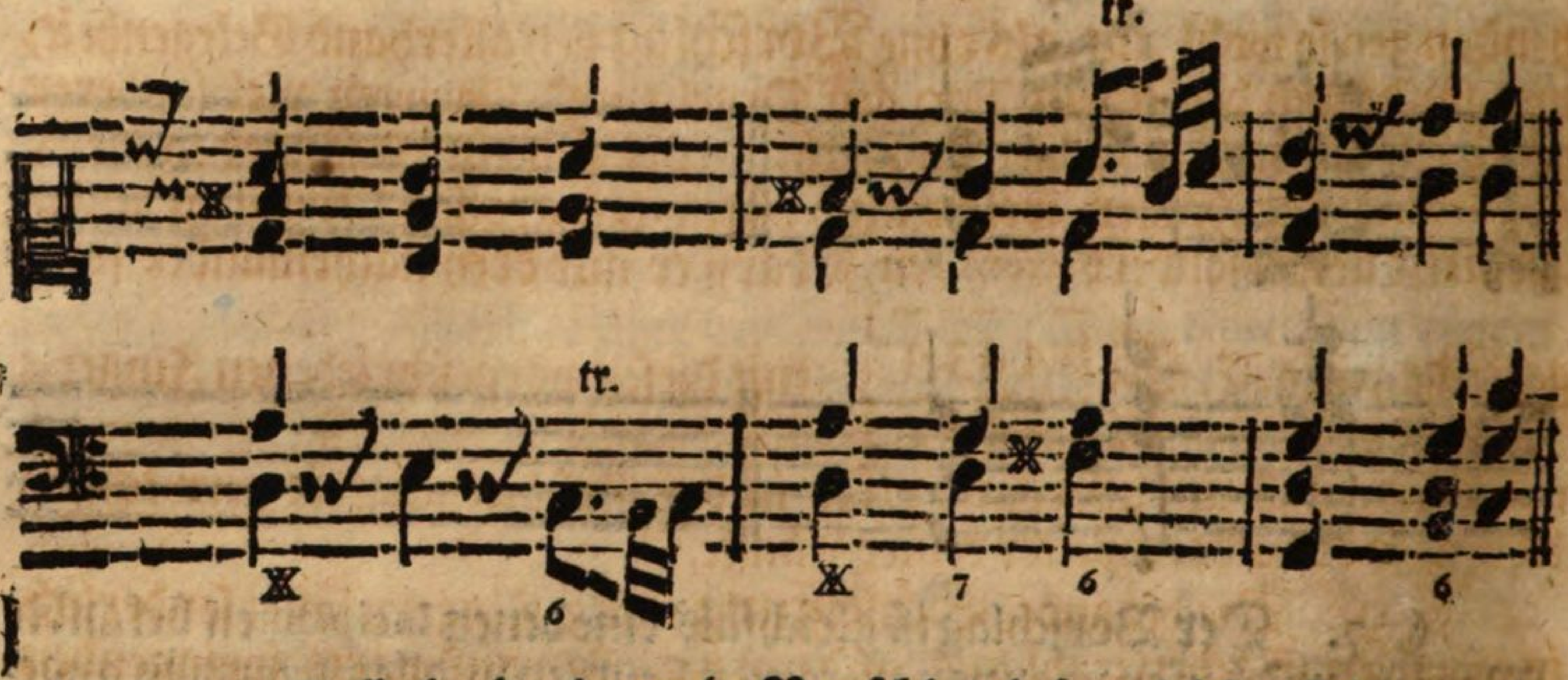




§. 7. Der Vorſchlag iſt gleichfals eine denen Incipienten bekandte Manier, und kan er zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden; am meiſten und beqvehmſten aber wird er bey auff- und abſteigender 2de und 3e ſo wohl in der rechten als lincken Hand gebraucht. Die Arth wie ihn beyde Hände, und ſonderlich die rechte Hand auch doppelt, bey fortgehenden 3en, anbringen kan, mag man kürtzlich aus folgenden Exempel erſehen, allwo gedachter Vorſchlag überall mit dem bekandten Cuſtode angedeutet worden: (*)



(*) Und zwar bey eintzeln 2. Stimmen der rechten Hand wird in dieſen Exempel die unterſte Stimme wieder mit dem Daumen genommen, damit können die übrigen Finger den Vorſchlag deſto ſauberer heraus bringen.



§. 8. Soll aber der doppelte Vorſchlag in dergleichen Fällen recht ſauber heraus kommen, ſo muß man bey der andern 3e nicht wieder die vorigen Finger nehmen, z. E. in dem andern Tacte dieſes Exempels ſeynd die beyden Accorde der rechten Hand, zwiſchen welchen der doppelte Vorſchlag unterwärts vorfället, folgende:

h	a
g	fi
d	d

dieſe wechſele man mit denen Fingern alſo ab, wie ſie hier mit Ziffern bezeichnet ſeynd, den Daumen als den erſten Finger gerechnet:

5	h	4	a
3	g	2	fi
1	d	1	d

Hingegen im 3ten Tacte beſagten Exempels wechſele man die beyden Accorde der rechten Hand, zwiſchen welchen der doppelte Vorſchlag aufwärts vorfället, mit denen Fingern alſo:

4	d	5	e
2	h	3	c
1	g	1	g

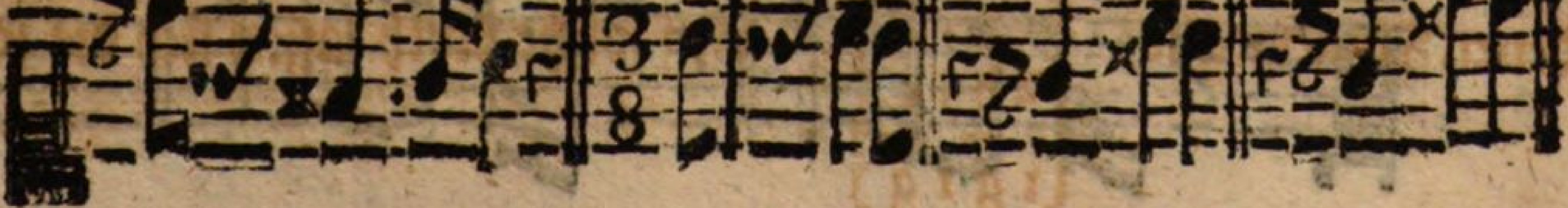
Auf ſolche Arth laſſen ſich die fortge-

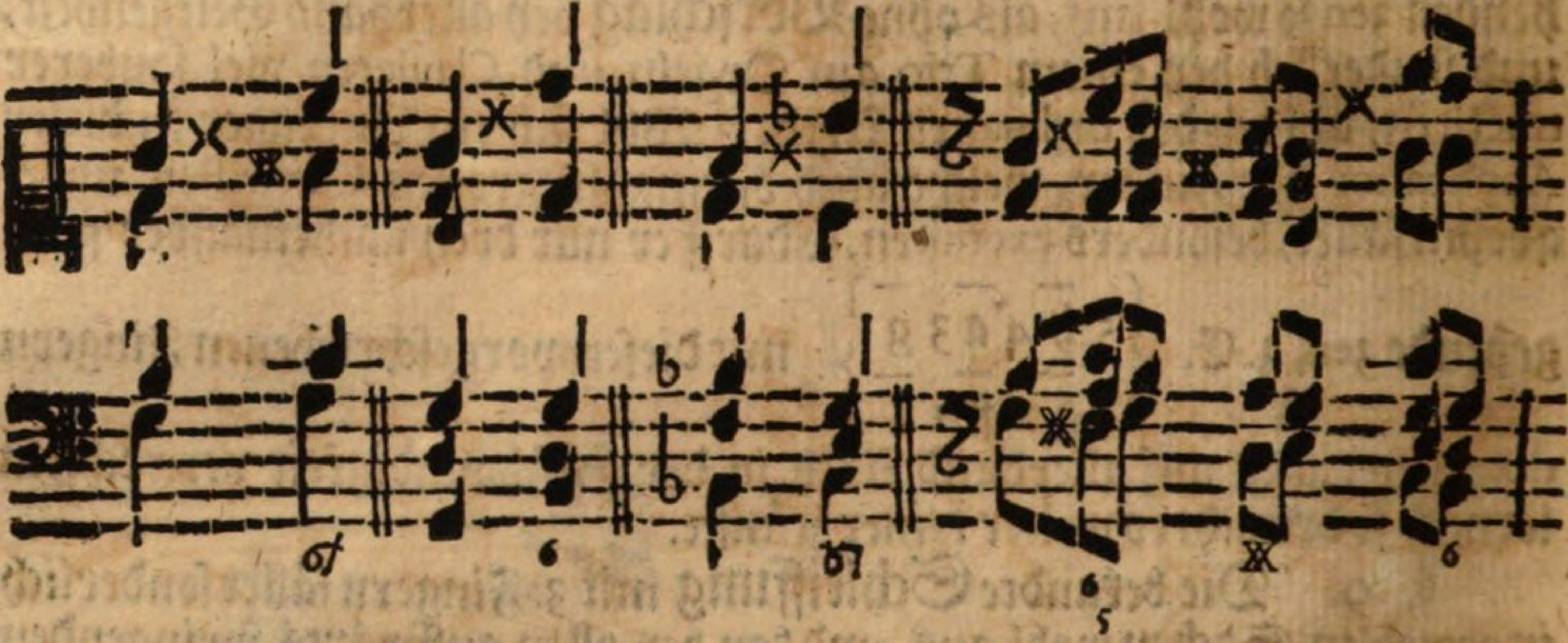
hen-

henden 3en ſo wohl mit, als ohne Vorſchlag bey allerhand Gelegenheit, und ſonderlich bey einem Trio auf Orgeln und Clavieren viel ſauberer tractiren, als bey der ordinairen Arth. Will ſich ein Anfänger in dieſer Application der Finger, welche auch offtmahls groſſen Claviriſten unbeqvehm fället, beſonders exerciren, ſo darff er nur drey nacheinander fortgehende 3en, z. E. { 5 h 4 a 3 g / 3 g 2 fis 1 e } mit dieſen vorgeſchriebenen Fingern exerciren, und auf allerhand Arth in der Geſchwindigkeit verwechſeln lernen, ſo braucht es weiter keiner Künſte.

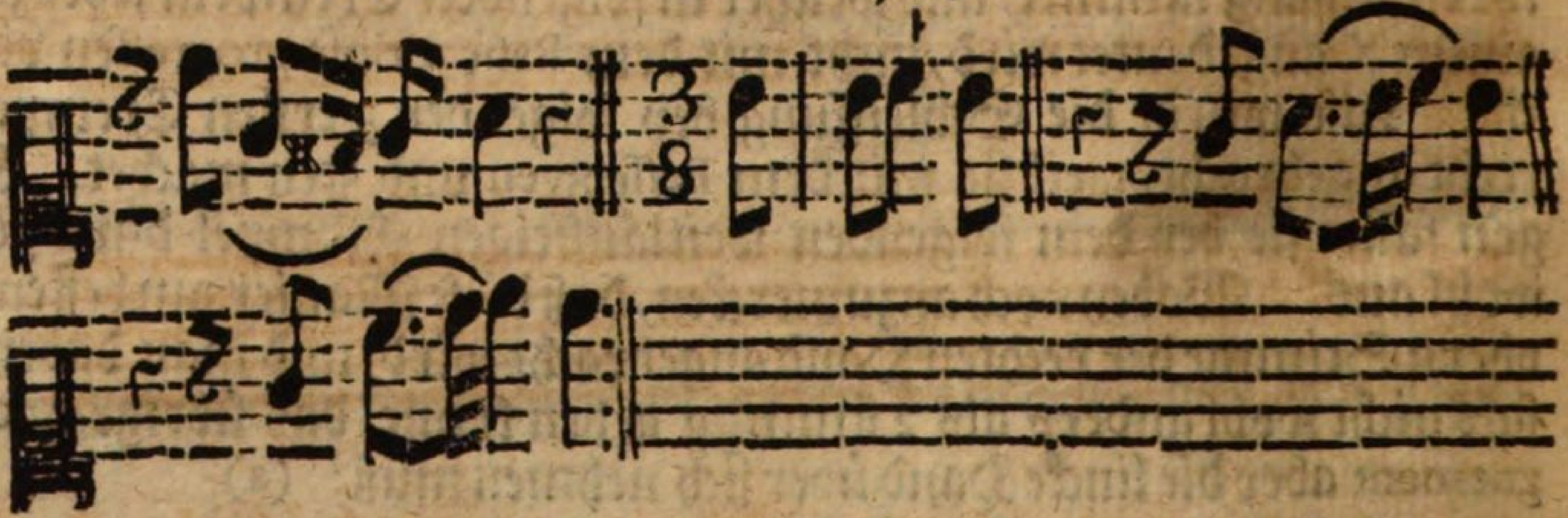
§. 9. Die bekandte Schleiffung mit 3. Fingern fället ſonderlich in cantablen Sachen wohl aus, und kan bey allen auffwärts ſpringenden Intervallis ſo wohl, als bey der auffwärts ſteigenden 2de angebracht werden. Nur muß man ſich hüten, daß derjenige Ton, wo die Schleiffung ihren Anfang nimmet, und welcher in folgenden Exempeln jederzeit mit einem X angedeutet wird, nicht mit dem Baſſe vitiöſe progreſſen verurſache. Alſo würde die Schleiffung bey folgenden 3 erſten Exempeln unrecht angebracht, weil ſie mit dem Baſſe 8ven und 5ten machet. Hingegen fället ſie bey dem folgenden weitläufftigen Exempel durchgehends wohl aus. Wobey noch anzumercken, daß dieſe Manier am beſten in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, und man dabey ebenfals nicht wohl anders als 2 ſtimmig gehen könne, das übrige Accompagnement aber die lincke Hand über ſich nehmen muß: (a)

(a) Dieſe Schleiffung nebſt dem Vorſchlag werden anitzo in auswärtigen Landen ſo grand mode, daß man von denen allerneueſten Sachen ſelten eine Theatraliſche Arie ſiehet, da nicht beſagte 2. Manieren häufig mit denen bekandten Hülffs-Nötgen (welche ſich hier im Druck nicht exprimiren laſſen) bezeichnet ſtehen. Jedoch muß man dabey wohl einen kleinen Unterſcheid bemercken, welcher im Singen und Spielen dieſer beyden Maniern vorfället: Denn an ſtatt das folgende Noten:

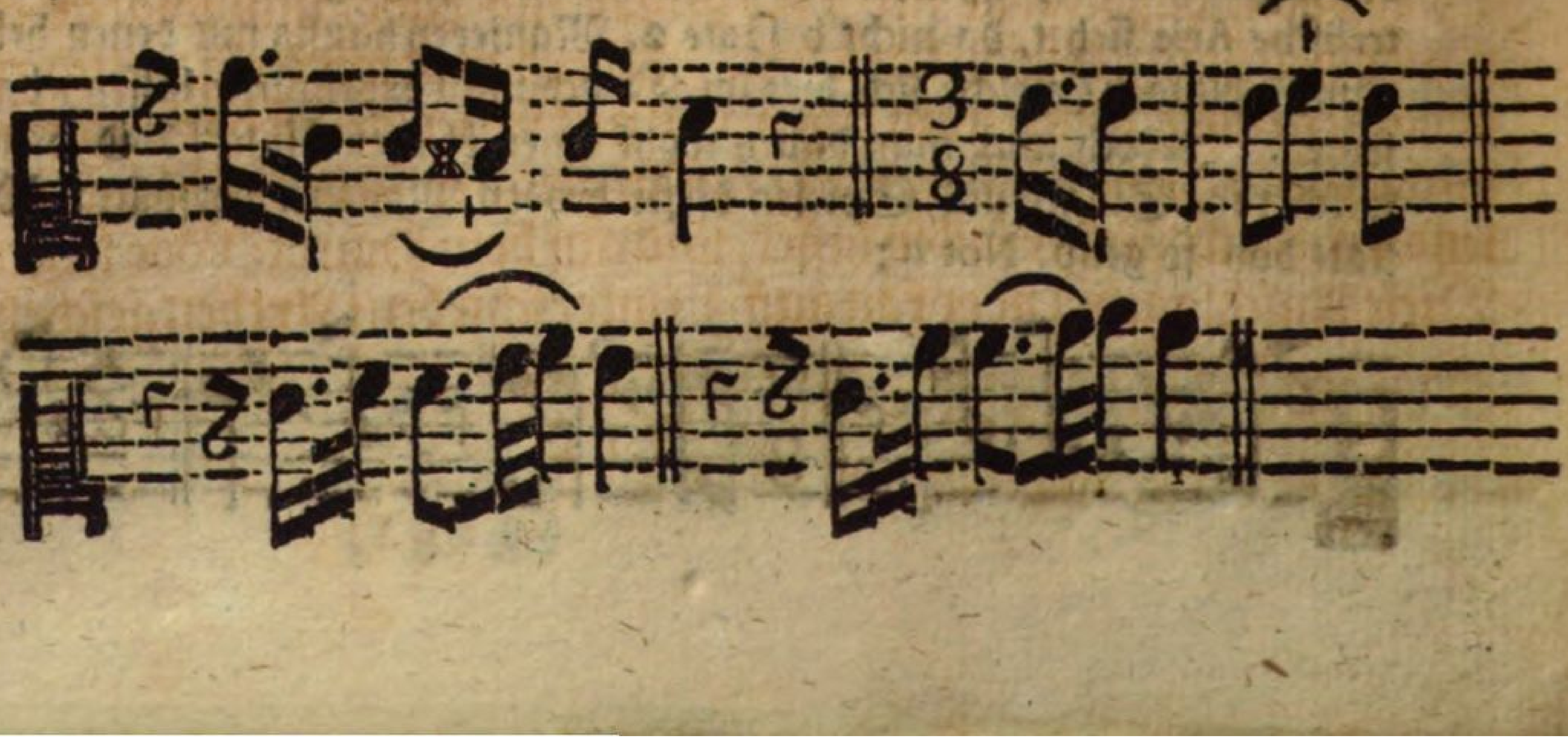


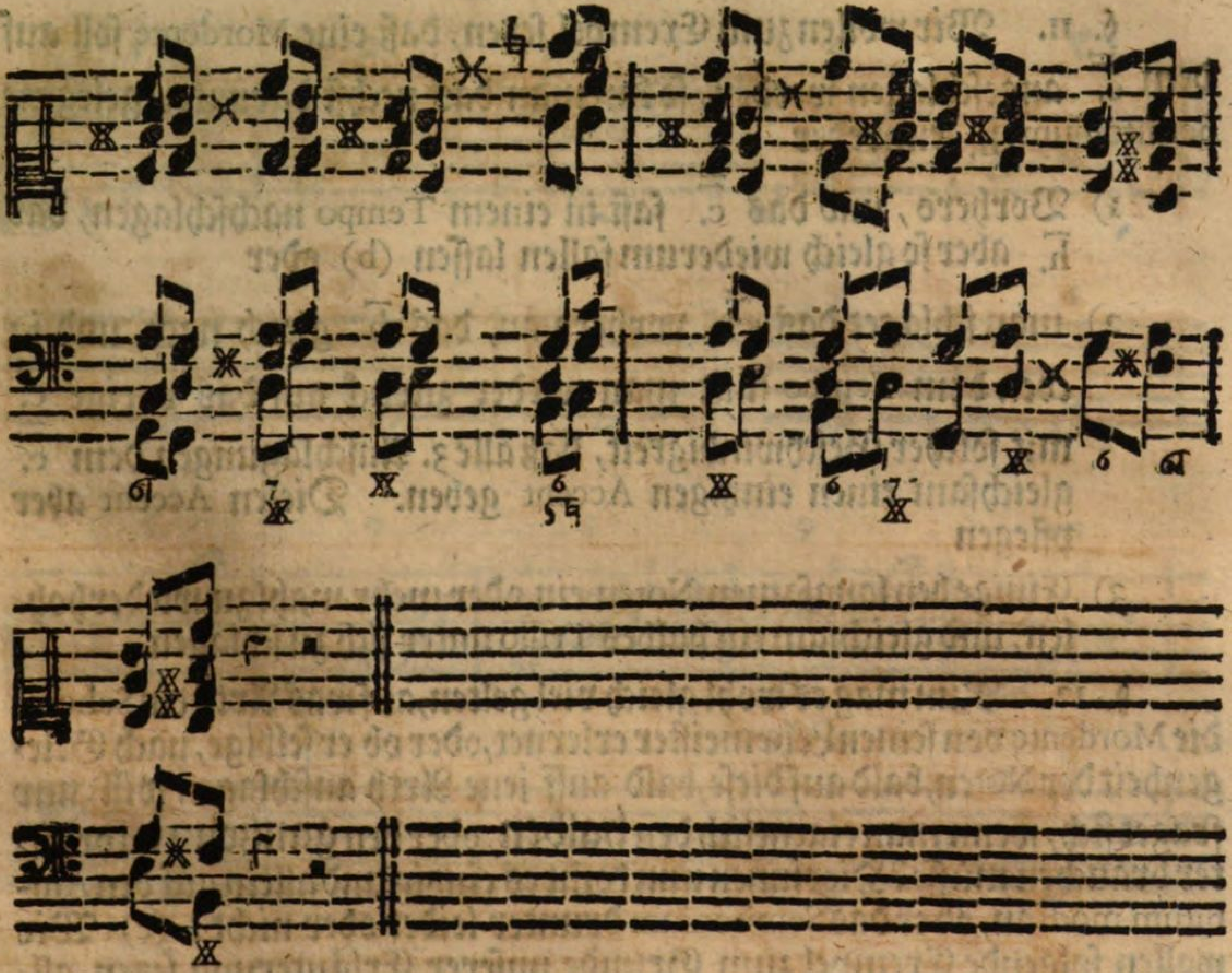


im Singen ohngefehr alſo heraus gebracht würden:



ſo anticipiret man hingegen im Spielen die Manier gemeiniglich umb ein kurtzes Nötgen eher: z. E.





§. 10. Die Mordente (oder Mordante, nach üblicher Ausſprache) iſt zwar gleichfals eine bekandte Manier, wir werden aber aus folgenden §. §. erſehen, daß ſie was mehrers hinter ſich habe, und folgbar etwas genauer müſſe unterſuchet werden. Uberhaupt wird eigentlich eine Mordente genennet, wenn man einen Ton mit ſeinen nechſt darunter gelegenen halben oder gantzen Tone, beyde faſt zu gleicher Zeit anſchläget, jedoch den letztern gleich wieder fallen läſſet, und auf dem Haupt-Tone liegen bleibet. Dieſe Anſchlagung aber kan auff 3. unterſchiedene Arthen geſchehen.

§. 11. Wir wollen zum Exempel ſetzen, daß eine Mordente ſoll auf dem $\overline{\overline{c}}$. angeſchlagen werden, ſo kan man das nechſt darunter gelegene Semitonium $\overline{h}$. entweder

1) Vorhero, und das $\overline{\overline{c}}$. faſt in einem Tempo nachſchlagen, das $\overline{h}$. aber ſo gleich wiederum fallen laſſen (b) oder

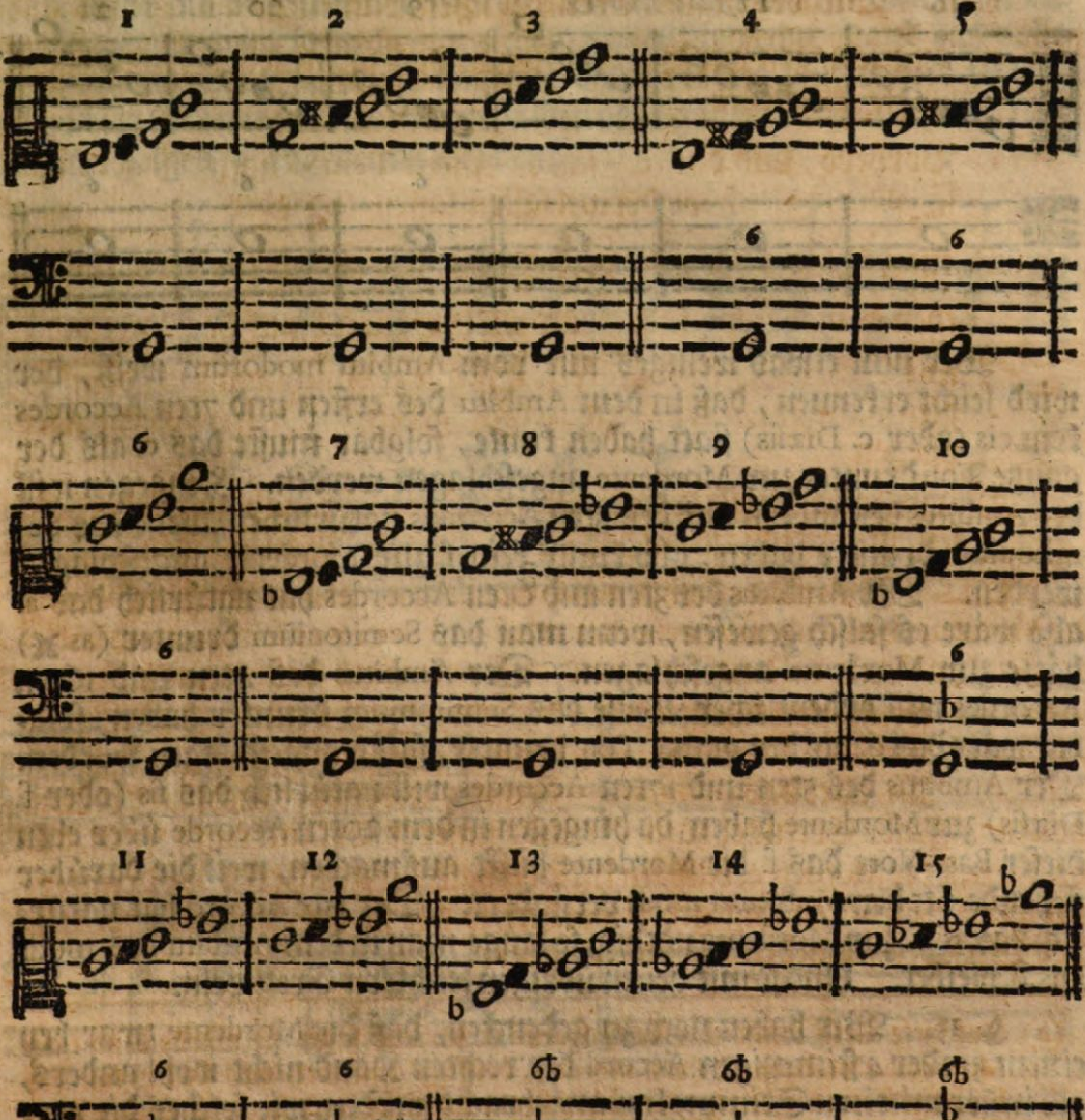
2) man ſchläget das $\overline{\overline{c}}$. vorhero an, das $\overline{h}$. gleich nach, und in eben dem Tempo fällt man wieder zurück auf das vorige $\overline{\overline{c}}$. mit ſolcher Geſchwindigkeit, daß alle 3. Anſchlagungen dem $\overline{\overline{c}}$. gleichſam einen eintzigen Accent geben. Dieſen Accent aber pflegen

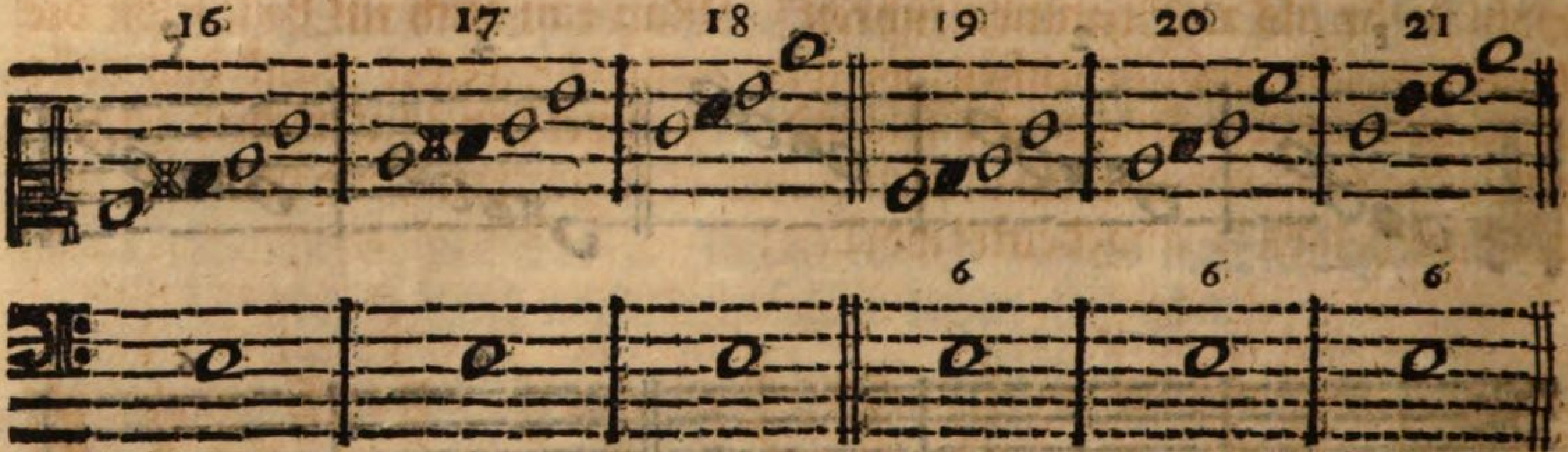
3) Einige bey langſamen Noten ein oder mehr mahl zu wiederhohlen, und gleichſam ein halbes Trillo unter ſich zu ſchlagen.

§. 12. Nun mag es wohl gleich viel gelten, auf was Arth ein Scholar die Mordente von ſeinen Lehrmeiſter erlernet, oder ob er ſelbige, nach Gelegenheit der Noten, bald auf dieſe, bald auff jene Arth anſchlagen will: nur fraget ſich, wenn man eigentlich den **halben**, oder den **gantzen** Ton drunter brauchen müſſe? Hierinnen nun kömt es eintzig und allein auf den Ambitum modi an, ob er das Semitonium drunter leidet oder nicht? (c) Wir wollen folgende Exempel zum Grunde unſerer Erläuterung ſetzen, allwo überall die Mordente, bald im **halben** bald im **gantzen** Tone drunter, mit ſchwartzen Noten angegeben worden, ſo wie ſie der Ambitus ordentlicher Weiſe bey jedweden Accorde erfodert:

(b) Auf dieſe Arth beſchreibet ſie Gaſparini p. 91. und ſaget, ſie würde deswegen Mordente oder beiſſend (von mordere, beiſſen) genennet, weil ſie ſey, wie der biß eines kleinen Thiergens, welches kaum anbeiſſet, und ſo gleich wieder ohne Verwundung fahren läſſet.

(c) Hieher gehöret die gantze Lehre von Ambitu modorum, welche unten cap. 2. Lection 2. weitläufftig ausgeführet wird. Hieraus aber erhellet, daß ein Anfänger in zweiffelhafften Fällen die mordente gar leicht übel anbringen könne.



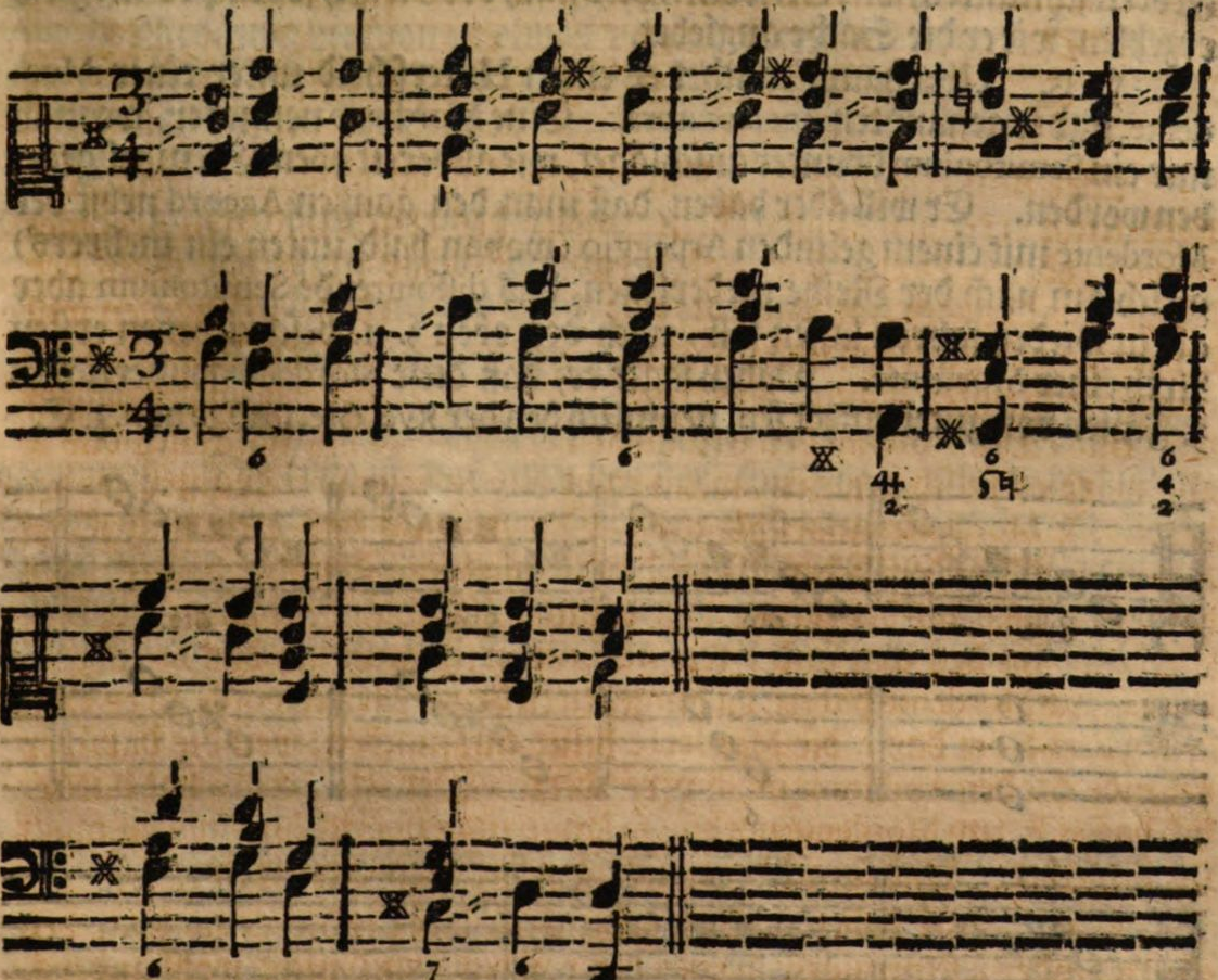


Wer nun etwas weniges nur vom Ambitu modorum weiß, der wird leicht erkennen, daß in dem Ambitu des erſten und 7ten Accordes kein cis (oder c. Diæſis) ſtatt haben kunte, folgbar muſte das c. als der gantze Ton drunter zur Mordente angeſchlagen werden. Hingegen will der Ambitus des andern und des 8ten Accordes natürlicher Weiſe das Semitonium drunter haben, alſo kunte kein f. zur Mordente angeſchlagen werden. Der Ambitus des 3ten und 6ten Accordes hat natürlich das a. alſo wäre es falſch geweſen, wenn man das Semitonium drunter (as ✱) hätte zur Mordente angeſchlagen. Der Ambitus des 4ten und 16ten Accordes will ordentlicher Weiſe das Semitonium drunter haben, folgbar wäre das d. als der gantze Ton drunter, falſch angeſchlagen worden. Der Ambitus des 5ten und 17ten Accordes will natürlich das fis (oder f. Diæſis) zur Mordente haben, da hingegen in dem 20ten Accorde über eben dieſer Baſs-Note das f. die Mordente hilfft ausmachen, weil die darüber ſtehende 6te den Ambitum modi verändert. Der 15te Accord hat natürlich das as b. zur Mordente nöthig, ſo lange man in dem Ambitu des modi Dis b. bleibet. Und ſomit denen übrigen leichtern Exempeln.

§. 13. Wir haben noch zu gedencken, daß die Mordente zwar bey einem 3- oder 4ſtimmigen Accord der rechten Hand nicht wohl anders, als in der mittlern Stimme kan angebracht werden, wie ſolches die vorhergehenden Exempel durchgehends ausweiſen. Will man aber dieſe Manier auch in der äuſſerſten Stimme der rechten Hand beqvehm anbringen, ſo kan dieſe Hand wiederum, wie bey vorigen Manieren, nicht

wohl

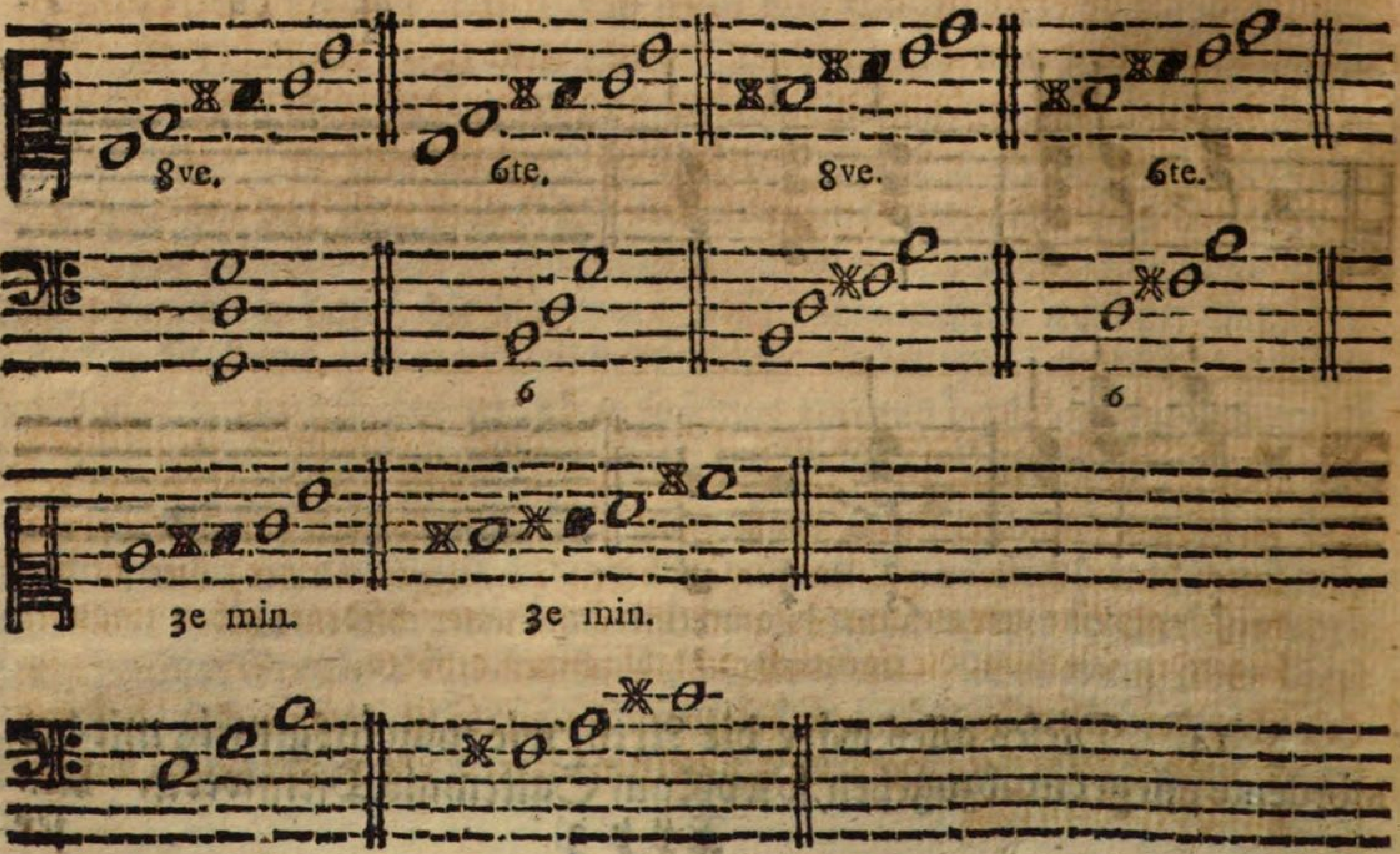
wohl mehr als 2. Stimmen führen. Man kan auch im Baſſe ſelbſt die Mordente gar wohl brauchen, welchen Falles die rechte Hand das volle Accompagnement behält wie folgende Exempel den Unterſcheid zeigen, allwo die Mordente überall in den halben oder gantzen Tone drunter, mit 2. Strichelgen ⸗ angedeutet worden:



§. 14. Dieſes alles wäre die Arth, wie man insgemein mit der Mordente pfleget umbzugehen, ſo wohl auf Saiten⸗ als Pfeiffwerck. Un⸗

ſer Autor aber, der Gaſparini tractiret die Mordente, inſonderheit im Recitativ und pathetiſchen Sachen, gantz anders. Und weil ſeine Arth beſonders auff dem Clavicimbal von groſſen Effect iſt, er auch meines Wiſſens der erſte Autor, welcher von dergleichen Materie geſchrieben, ſo wollen wir ihm ſein gebührendes Lob nicht nehmen, viel weniger uns mit frembden Federn ſchmücken, ſondern wollen hier nach der Reihe, ſo kurtz es möglich erzehlen, wie er die Sache angiebet.

§. 15. Uberhaupt machet er einen Unterſcheid unter einer Mordente, und ſo genandten Acciaccatura. Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anſchläget, wie allbereit oben Exempel gegeben worden. Er will aber haben, daß man den gantzen Accord nebſt der Mordente mit einem gelinden Arpeggio (wovon bald unten ein mehrers) gleichſam nach der Reihe niederlegen, das diſſonirende Semitonium aber allein wieder fahren laſſen ſoll, nach der oben §. 11. beſchriebenen erſten Arth einer Mordente. Dabey ſaget er, daß dieſe Mordente ſonderlich in 3. Fällen von guten Effect ſey, nehmlich bey der 8ve, 6te, und 3e min. z. E.



§. 16. Eine Acciaccatura (d) hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi ſtatt des Semitonii einen gantzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3. 4. neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio faſt zugleich niederſchläget, jedoch die falſchen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves alleine wieder fahren läſſet, wie in vorhergehenden §. von der Mordente geſaget worden. Damit wir nun des Autoris Meynung hiervon in etwas veränderter Ordnung, deſto deutlicher erklähren mögen, ſo bemercken wir, daß er überhaupt 4. Arthen der Sätze angiebet, wo dergleichen Acciaccature von guter Würckung ſeyn, nehmlich:

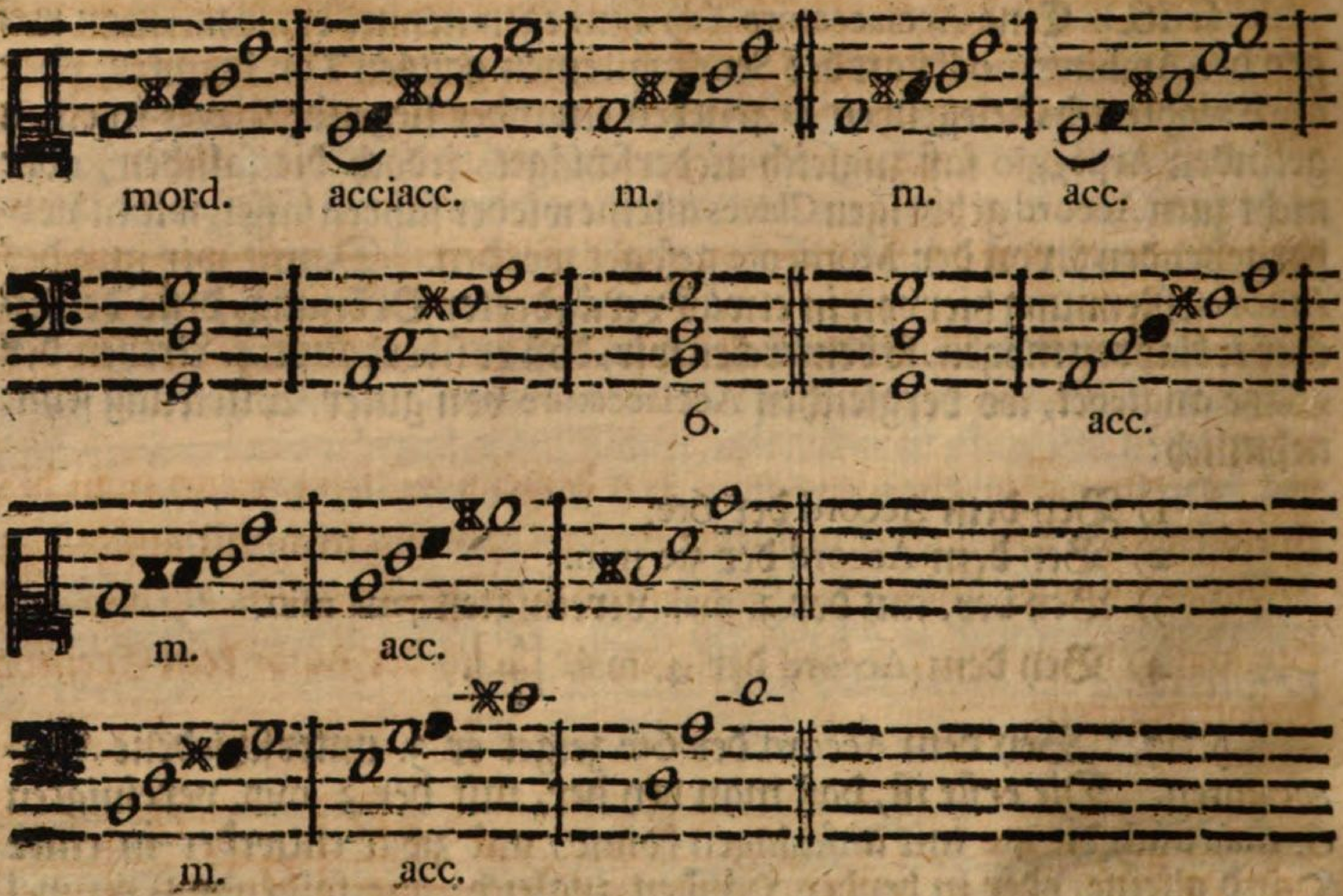
1) Bey dem Accord der 6te.
2) Bey dem Accord der 5te min.
3) Bey der, mit der 3. maj. vereinigten 7ma min.
4) Bey dem Accord der 4. maj. $\left[\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right]$.

§. 17. Bey dem Accord der 6te zeiget er 3. unterſchiedene Acciaccaturen. Die erſte iſt, daß man bey der, mit der 3. min. vereinigten 6. maj. auch die 4te mit anſchlagen könne, und zwar entweder in einer Hand alleine, oder in beyden Händen zugleich, wie folgende Exempel ausweiſen, allwo die Acciaccaturen ſo wohl, als die Wechſels-Weiſe vorkommenden Mordenten mit ſchwartzen Noten angegeben werden: (e)

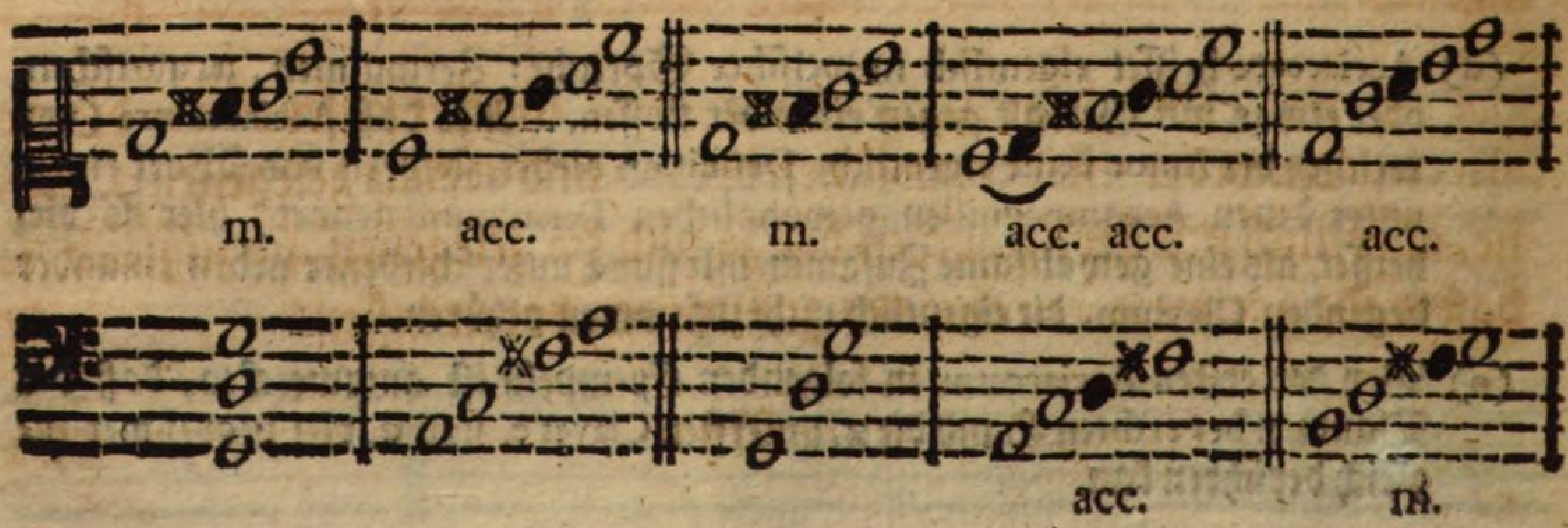
§. 18.

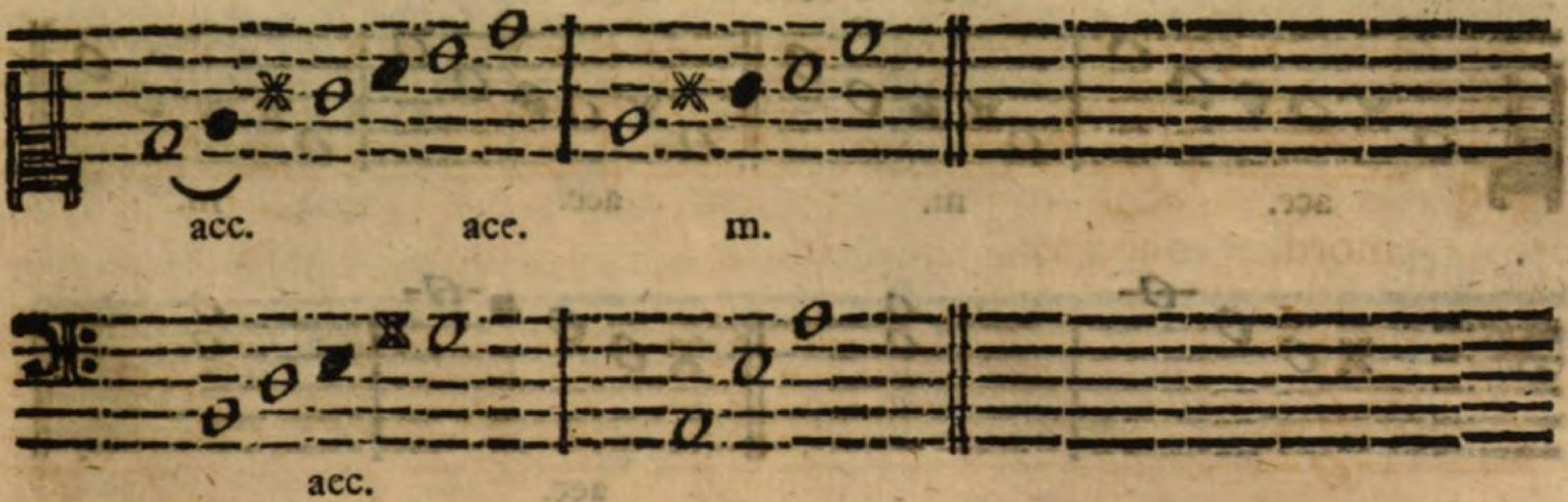
(d) Acciaccare heiſſet eigentlich in welſcher Sprache: Zermalmen, zerqvetſchen, oder etwas mit Gewalt gegen einander ſtoſſen. Alſo daß Acciaccatura (von welchen der Autor keine eigentliche Definition giebet, ſondern das Wort einen, unter denen Accompagniſten gewöhnlichen Terminum nennet) hier ſo viel heiſſet, als eine gewaltſame Zuſammenſtoſſung unterſchiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zuſammen gehören.

(e) Bey der erſten Acciaccatur in folgenden Exempeln iſt anzumercken, daß der Daumen der rechten Hand die 2. unterſten Claves c, und d, viel beqvehmer zugleich berühren kan.

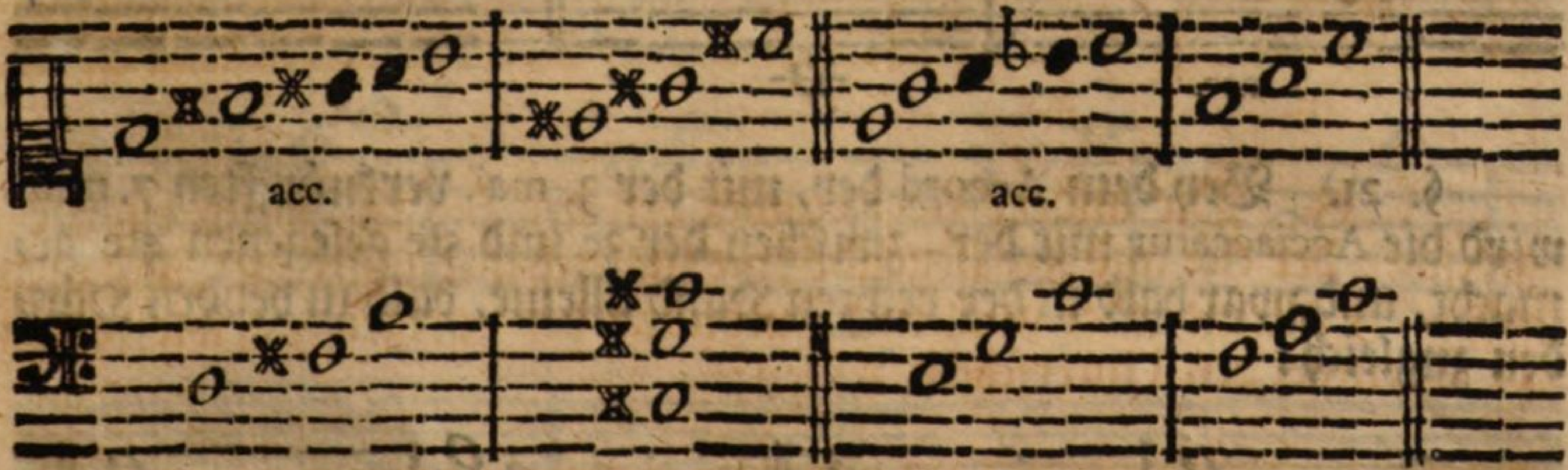


§. 18. Die andere Acciaccatura bey der 6te iſt, wenn man die zwiſchen der 6te und 8ve liegende 7me zugleich mit anſchläget, und zwar entweder alleine, oder auch mit Zuthuung der vorigen 4te, wie folgende Exempel den Unterſcheid zeigen:

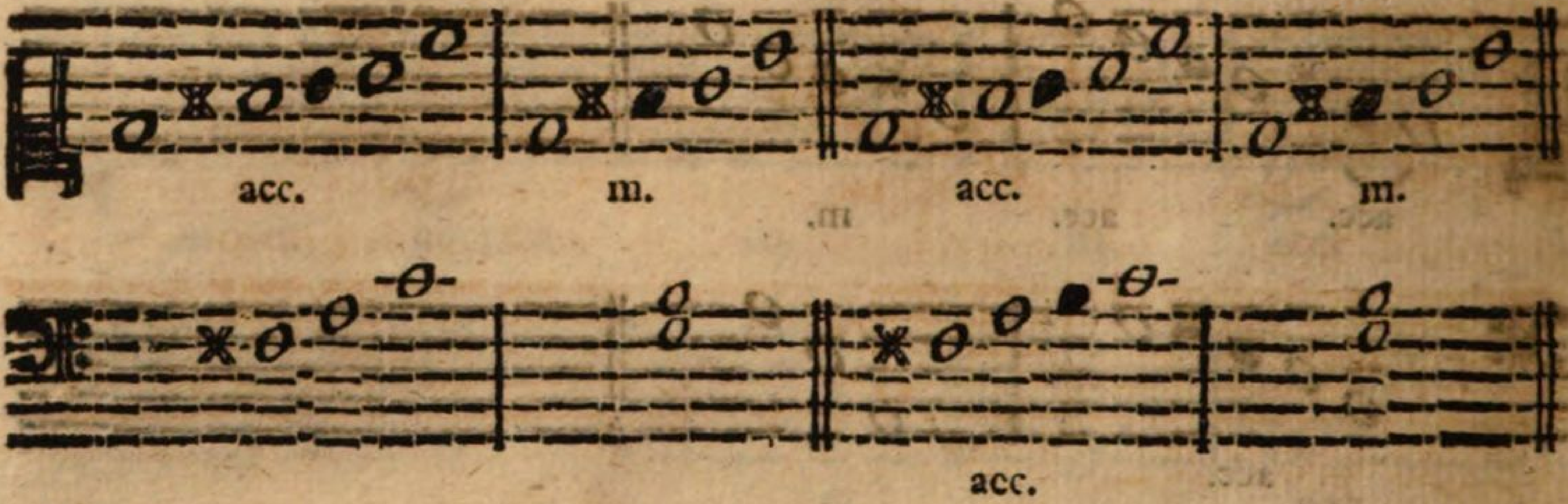


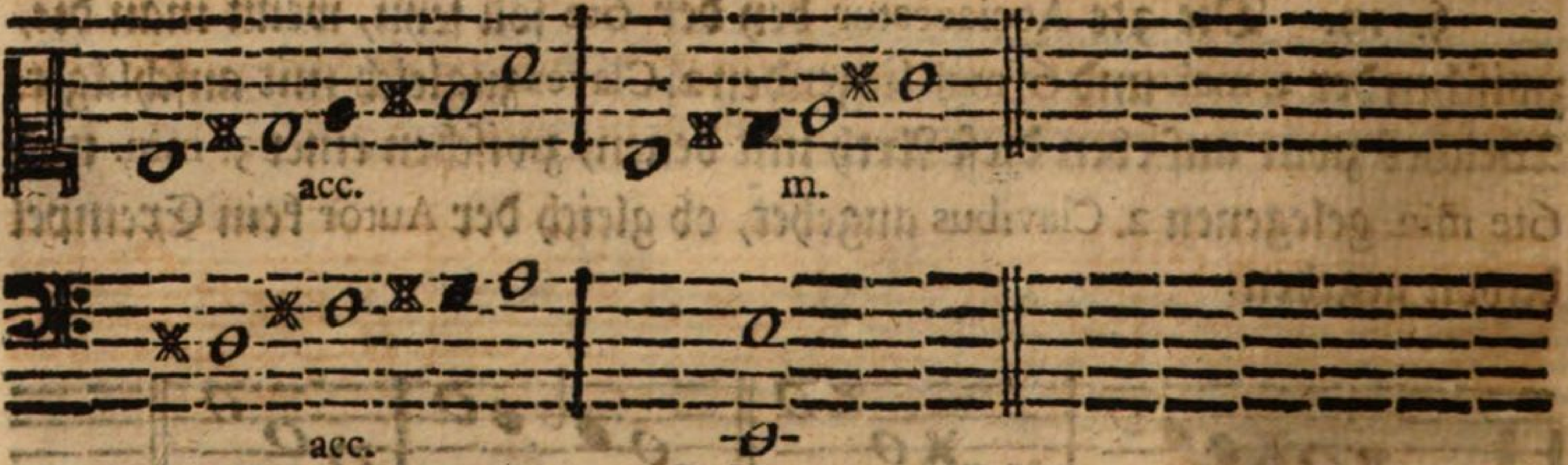


§. 19. Die 3te Acciaccatur bey der 6te ſoll ſeyn, wenn man die, zwiſchen der 3. maj. und 6. maj. liegenden 2. Claves zugleich mit anſchläget. Welches zwar auf eben dieſe Arth mit denen, zwiſchen einer 3. min. und 6te min. gelegenen 2. Clavibus angehet, ob gleich der Autor kein Exempel davon gegeben:

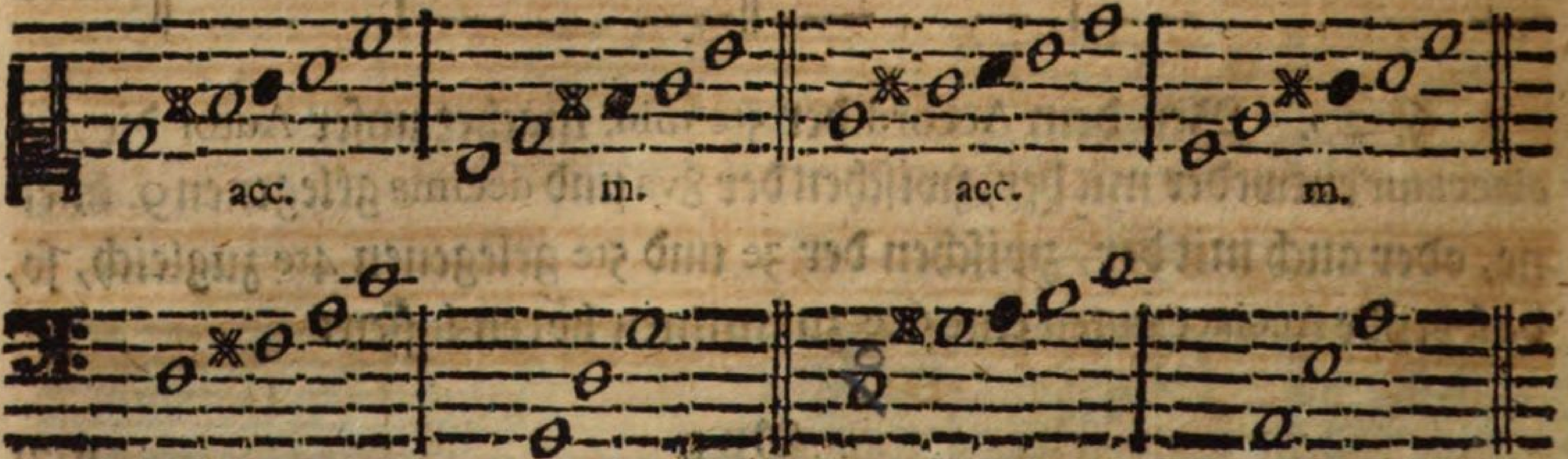


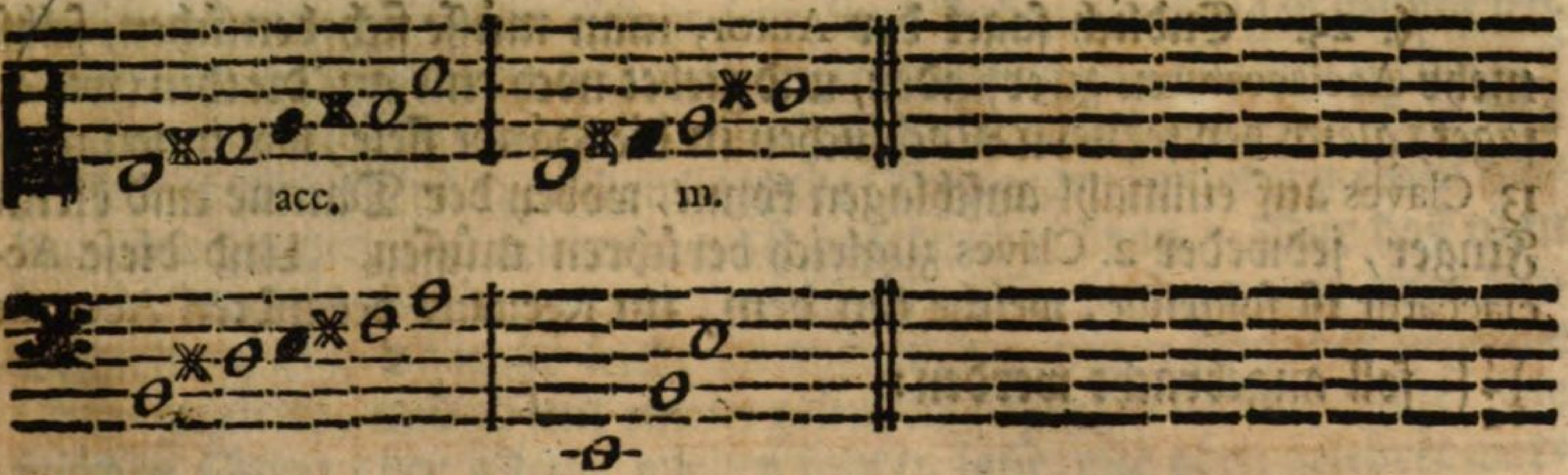
§. 20. Bey dem Accord der 5te min. machet unſer Autor die Acciaccatur entweder mit der, zwiſchen der 8va und decima gelegenen 9. alleine, oder auch mit der, zwiſchen der 3e und 5te gelegenen 4te zugleich, ſo, daß beyde Acciaccaturen eine 6te zuſammen hören laſſen:



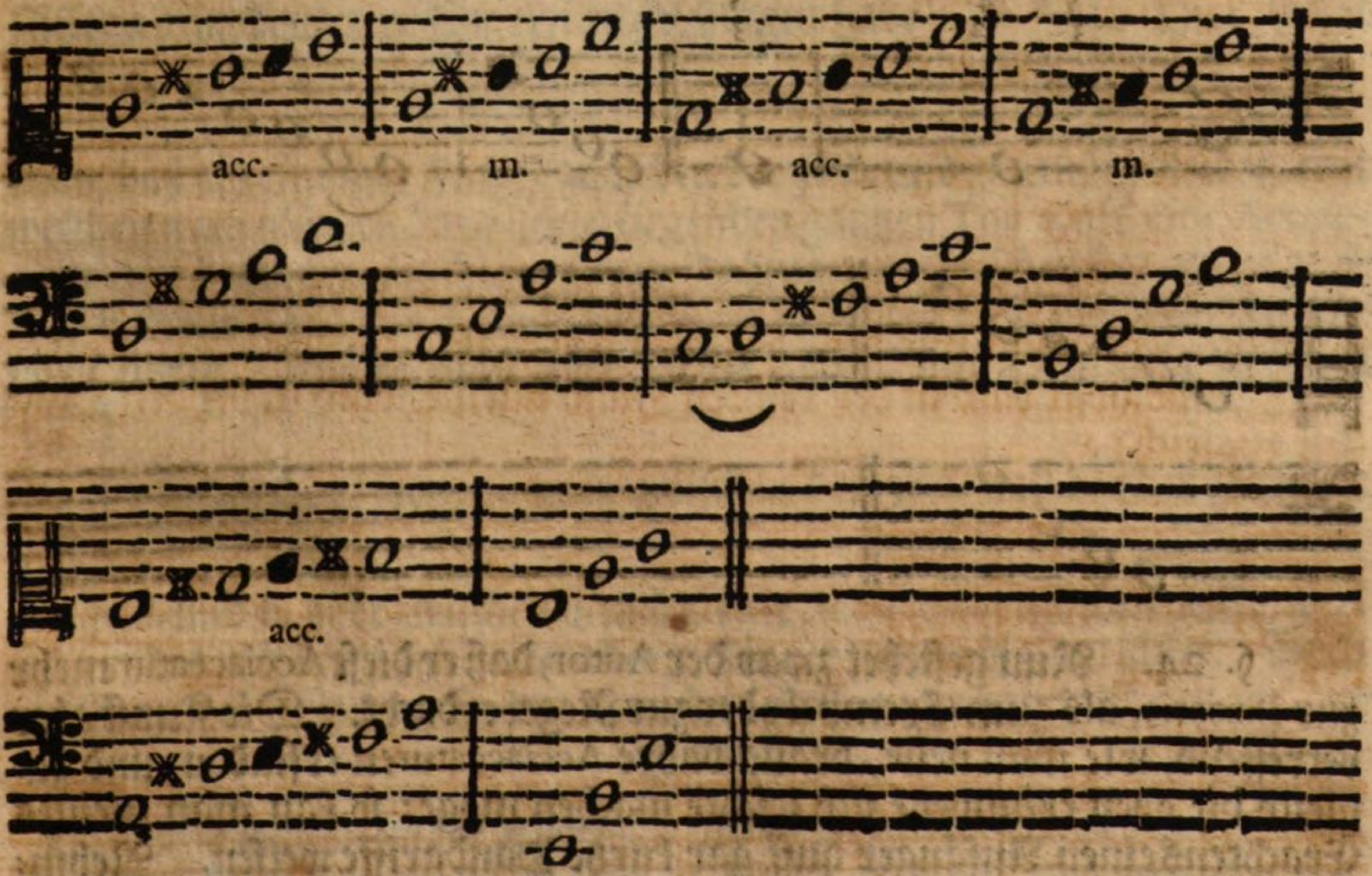


§. 21. Bey dem Accord der, mit der 3. maj. verknüpfften 7. min. wird die Acciaccatur mit der, zwiſchen der 3e und 5te gelegenen 4te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:

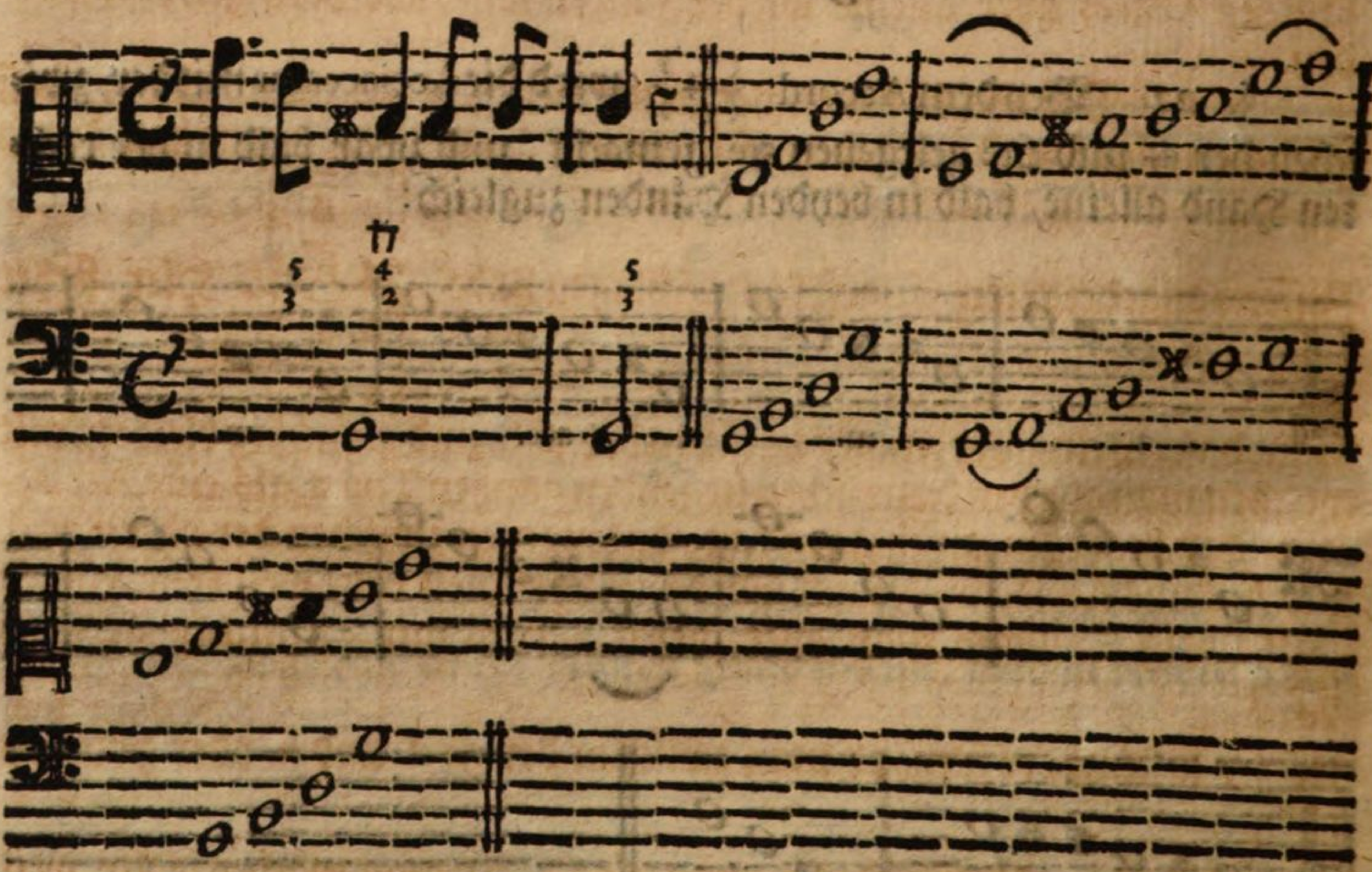




§. 22. Bey dem Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ wird die Acciaccatur mit der, zwiſchen der 4 und 6te gelegenen 5te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:



§. 23. Endlich ſaget der Autor, man müſſe ſich bemühen, ſelbſt mehr Acciaccaturen zu erfinden, und giebet noch eine an, die ihm (wie er ſaget) gleich bey fernern Nachſuchen in die Hände fiele, worinnen man 13. Claves auf einmahl anſchlagen könne, wobey der Daume und kleine Finger, jedweder 2. Claves zugleich berühren müſſen. Und dieſe Acciaccatur iſt folgende, welche bey dem, im Recitativ bekandten Accorde {7 4 2} ſoll angebracht werden:



§. 24. Nun geſtehet zwar der Autor, daß er dieſe Acciaccatur mehr zur Bizzarie, als zum Exempel oder zur Regel erdacht. Die Kunſt aber betreffend, wie man neue, brauchbahre Acciaccaturen erfinden, und zugleich die oben erfundene ſich leichte machen möge: ſo kan man meines Erachtens einen Anfänger auff gar kurtze Handgriffe weiſen. Nehmlich man darff nur Achtung geben, wo in der rechten oder lincken Hand

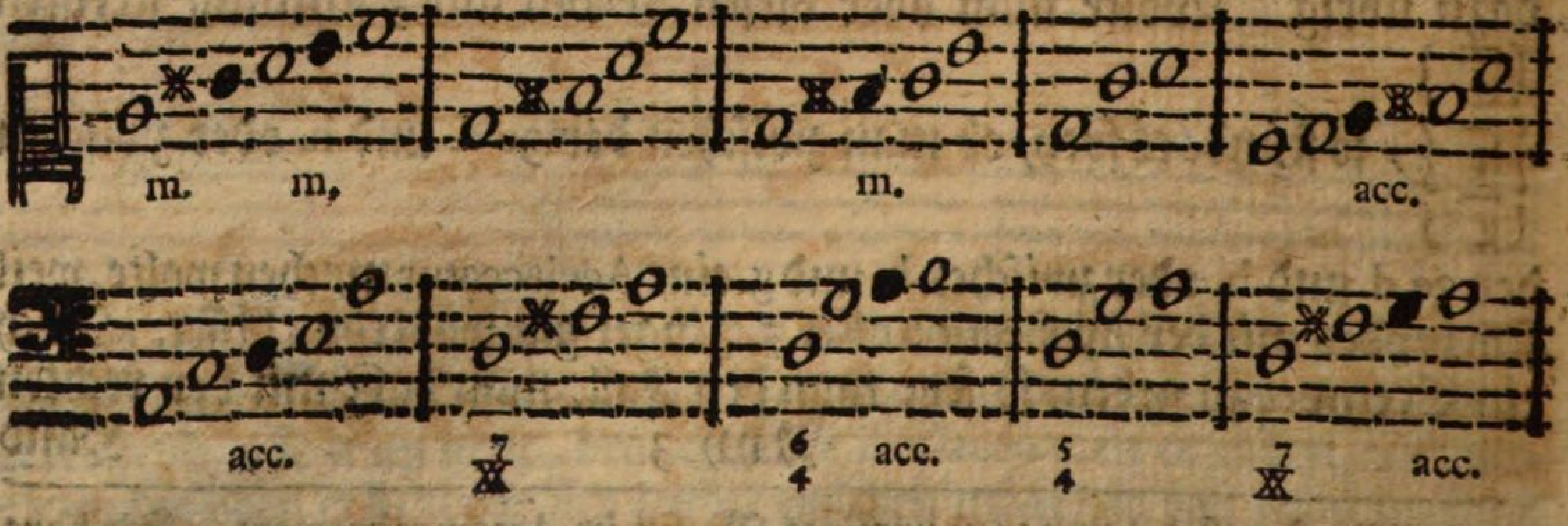
zwi-

zwiſchen denen Accorden eine 3e leer, und dabey ein Finger müßig ſey. Mit dieſen Schlage man den mittlern leeren Ton zugleich mit nieder, es mag nun ohngefehr eine Mordente oder Acciaccatur daraus werden, das heiſſet: es mag der dazwiſchen liegende Clavis gegen den obern einen halben oder gantzen Ton ausmachen, ſo lieget nichts dran. Nur daß man dergleichen diſſonirende Accorde 1) nicht allzuofft, ſondern mit einer Abwechſelung (f), 2) nicht leicht über 3. oder 4. neben einander liegende Claves zugleich, und 3) mit einem gelinden Arpeggio niederſchlage, die falſchen Claves aber alleine wieder fahren laſſe, wie oben gelehret worden.

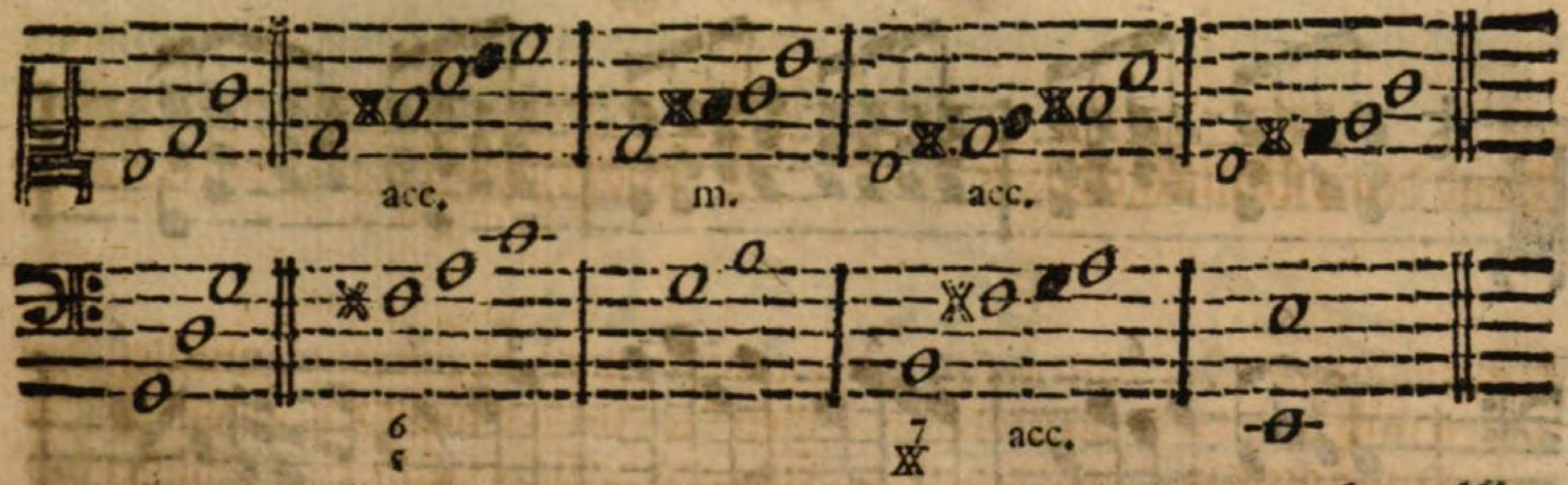
§. 25. Die Sache deutlicher zu machen, ſo ſtelle man ſich vor, daß z. E. die rechte Hand folgenden 4ſtimmigen Accord mit denen hier durch Ziffern angedeuteten Fingern anzuſchlagen habe $\left\{\begin{matrix}5 & \bar{\bar{d}}\\ 4 & \bar{h}\\ 2 & g\\ 1 & d\end{matrix}\right\}$. Hier ſiehet man, daß ein eintziger Finger zwiſchen der 3e h. und g. müßig bleibet, mit welchen man alſo den dazwiſchen liegenden gantzen Ton a. als eine Acciaccatur gar beqvehm anſchlagen kan, dahingegen zwiſchen der obern 3e d. und h. keine Acciaccatur, noch mordente vorfallen kan, weil kein Finger dazu übrig. Wolte man aber dieſen Accord nur 3 ſtimmig greiffen $\left\{\begin{matrix}\bar{\bar{d}}\\ \bar{h}\\ g\end{matrix}\right\}$, ſo ſtünde es frey, ob man zwiſchen der 3e d. und h. oder zwiſchen der 3e d. und h. oder zwiſchen h. und g. eine Acciaccatur machen wolte, weil ſich beydes mit der Application aller 5. Finger gar wohl thun läſſet. Noch ein Exempel zu geben, ſo ſetze man den Fall, man habe mit der rechten

(f) Sonſt entſtehet ein gar zu unreines Weſen im Accompagnement. Ich habe dergleichen Accompagniſten gekennet, die ſich allzuſtarck dran gewöhnet, aber endlich ihre Fehler ſelbſt erkennet, und von andern gerühmet, daß ſie reine ſpieleten.

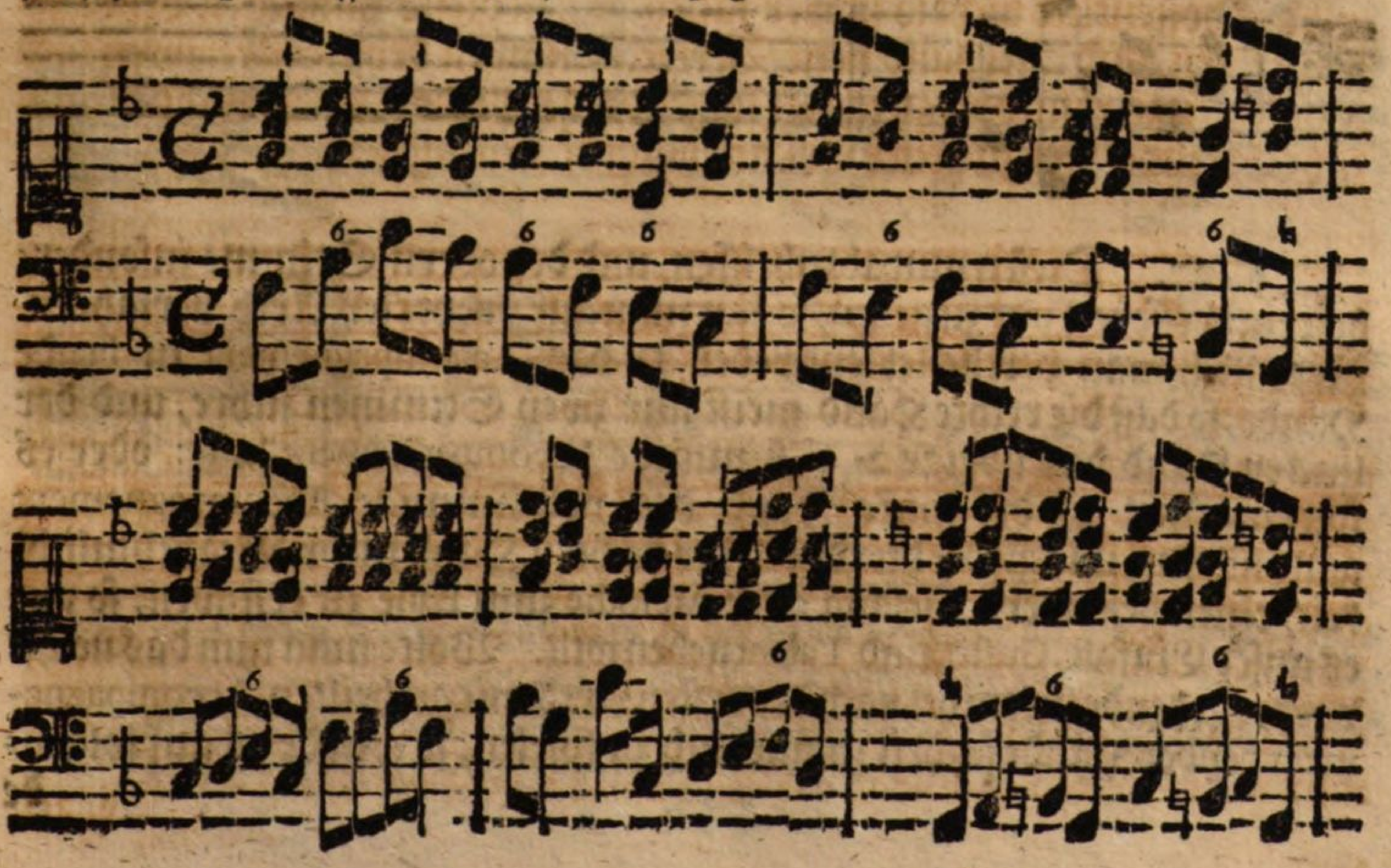
Hand den 4 ſtimmigen Accord { 5 $\overline{\overline{e}}$, 4 $\overline{\overline{c}}$, 2 $\overline{g}$, 1 e } alſo ergreiffen, ſo erhellet klahr, daß es ſchwer oder unmöglich fallen wird, eine Acciaccatur zwiſchen der obern und untern 3e anzubringen, weil die Finger nicht zulangen. Denn wenn man auch mit dem euſerſten Fingern 2. Claves auff einmahl berühren und alſo dennoch eine Acciaccatur anſchlagen wolte, ſo könte man doch dieſe Acciaccatur nicht beqvehm wieder fallen laſſen, wie es ſeyn ſoll. Hingegen läſſet ſich auff dem $\overline{\overline{c}}$ gar beqvehm eine mordente durch Berührung des darunter liegenden Semitonii $\overline{h}$ anbringen, weil der Mittel-Finger allda müßig lieget. Und ſo machet man es gleichfalß mit der lincken Hand. Dahero es auch einerley iſt, ob die Acciaccaturen und Mordenten in 8ven, 6ten, oder 3en zuſammen ſtoſſen. Auf dieſe Arth nun wird es hoffentlich nicht ſo ſchwer fallen, ſich in dieſer nützlichen Lehre feſte zu ſetzen, und allerhand neue Verwechſelungen der Acciaccaturen und Mordenten zu erfinden, gleichwie folgende, bey unſern Autore nicht befindliche Exempel hier zu neuer Erläuterung dienen mögen:

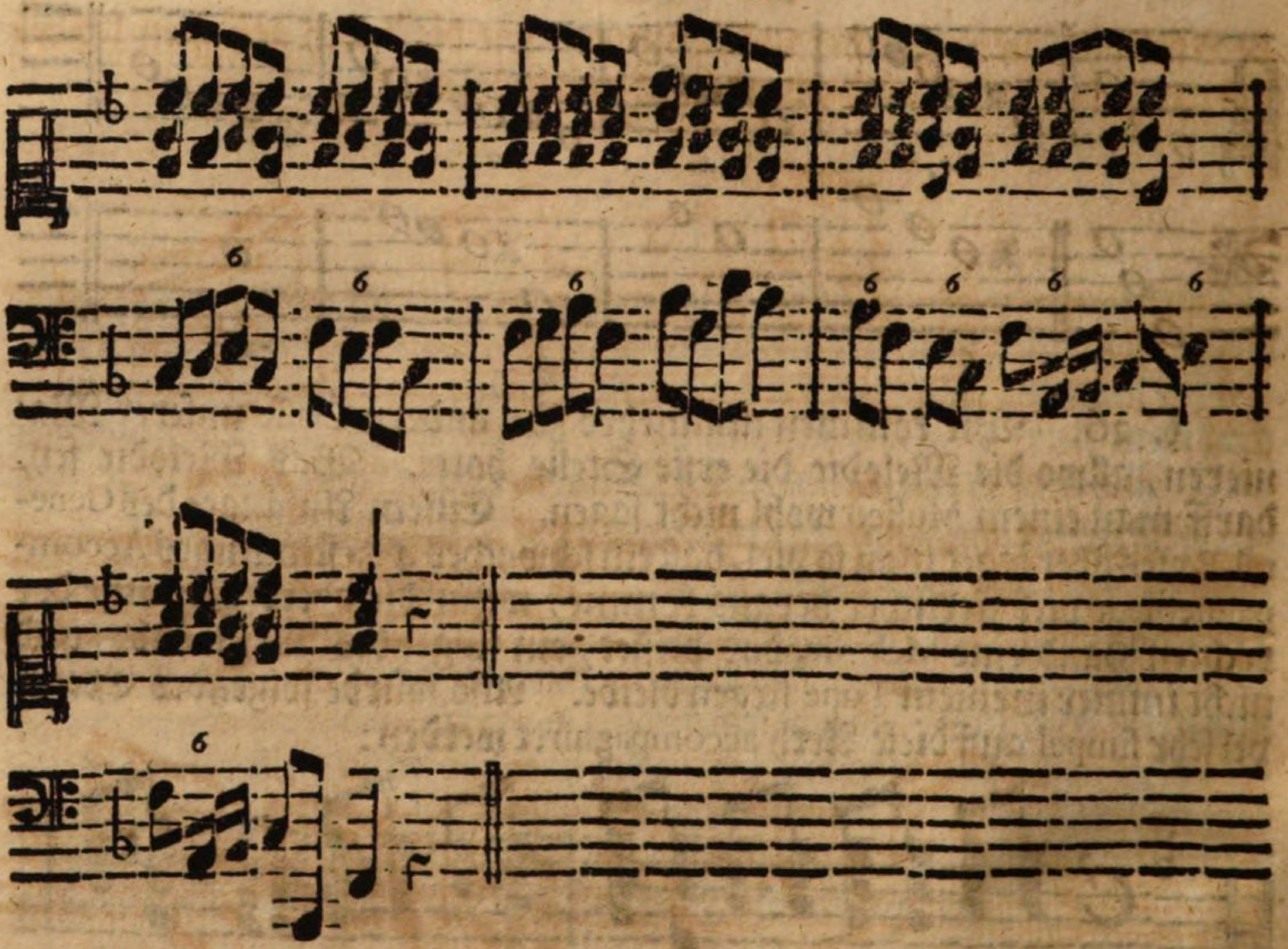


§. 26.



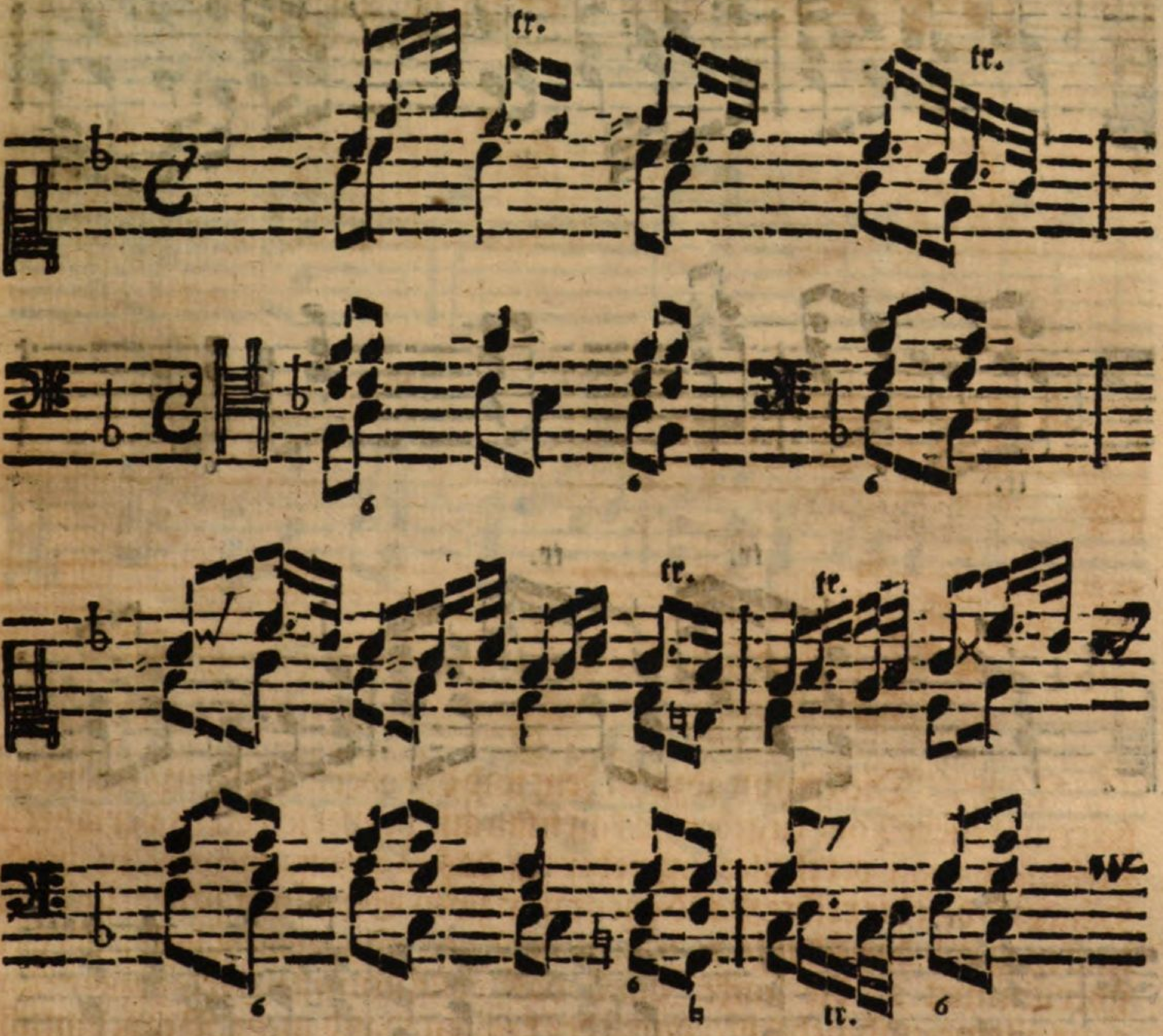
§. 26. Wir kommen nunmehro zur andern Claſſe unſerer Manieren, allwo die Melodie die erſte Stelle hatte. Was Melodie ſey, darff man einem Muſico wohl nicht ſagen. Einem Anfänger des General-Baſſes aber ſaget man ſo viel, daß ein ſchwaches 4, 5, ſtimmiges Accompagnement viel zierlicher heraus komme, wenn die obere Stimme der rechten Hand eine Melodie, das heiſſet, ein ſingendes Weſen habe, und nicht immer in einem Tone liegen bleibe. Alſo würde folgendes Exempel ſehr ſimpel auff dieſe Arth accompagniret werden:



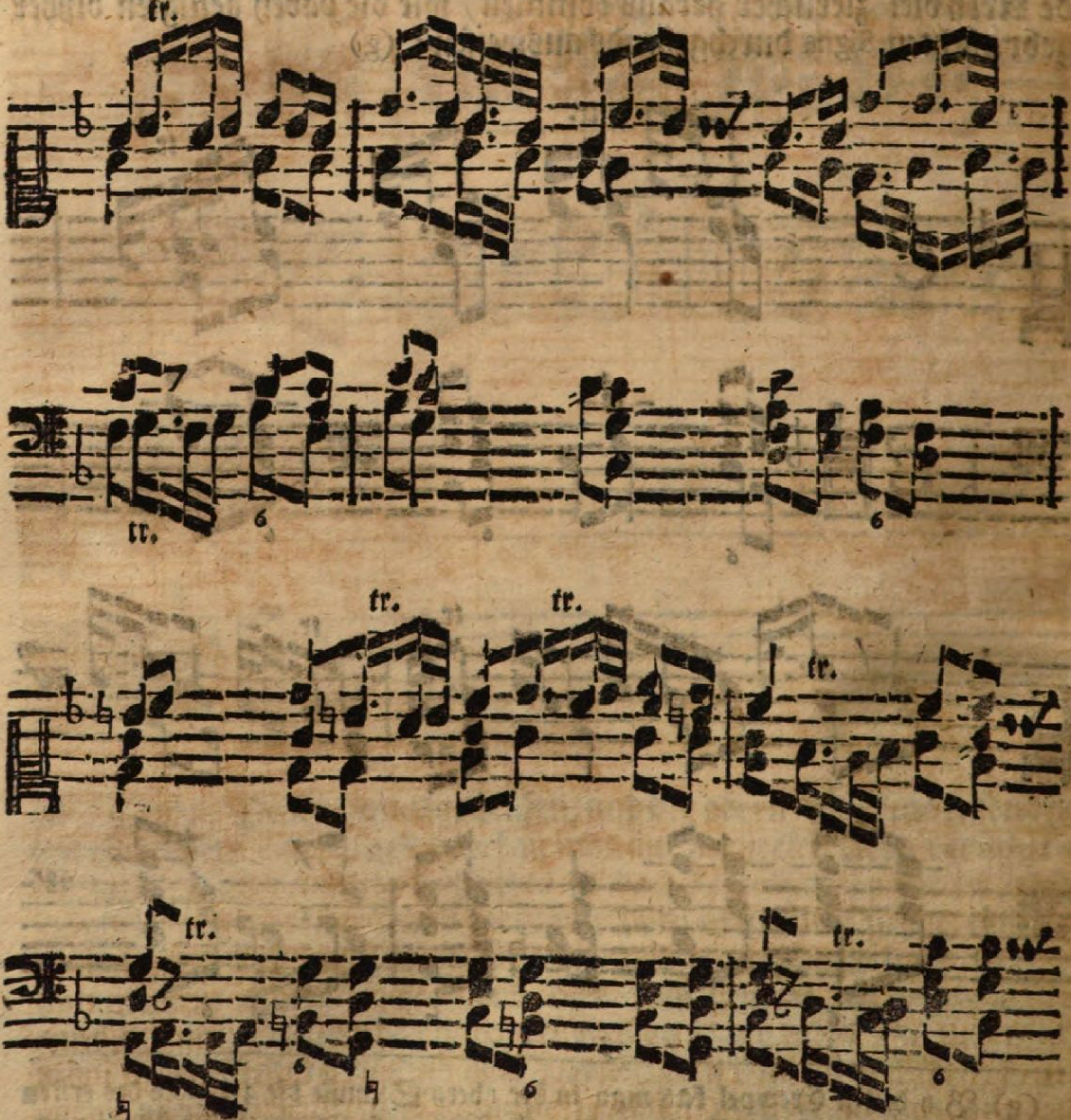


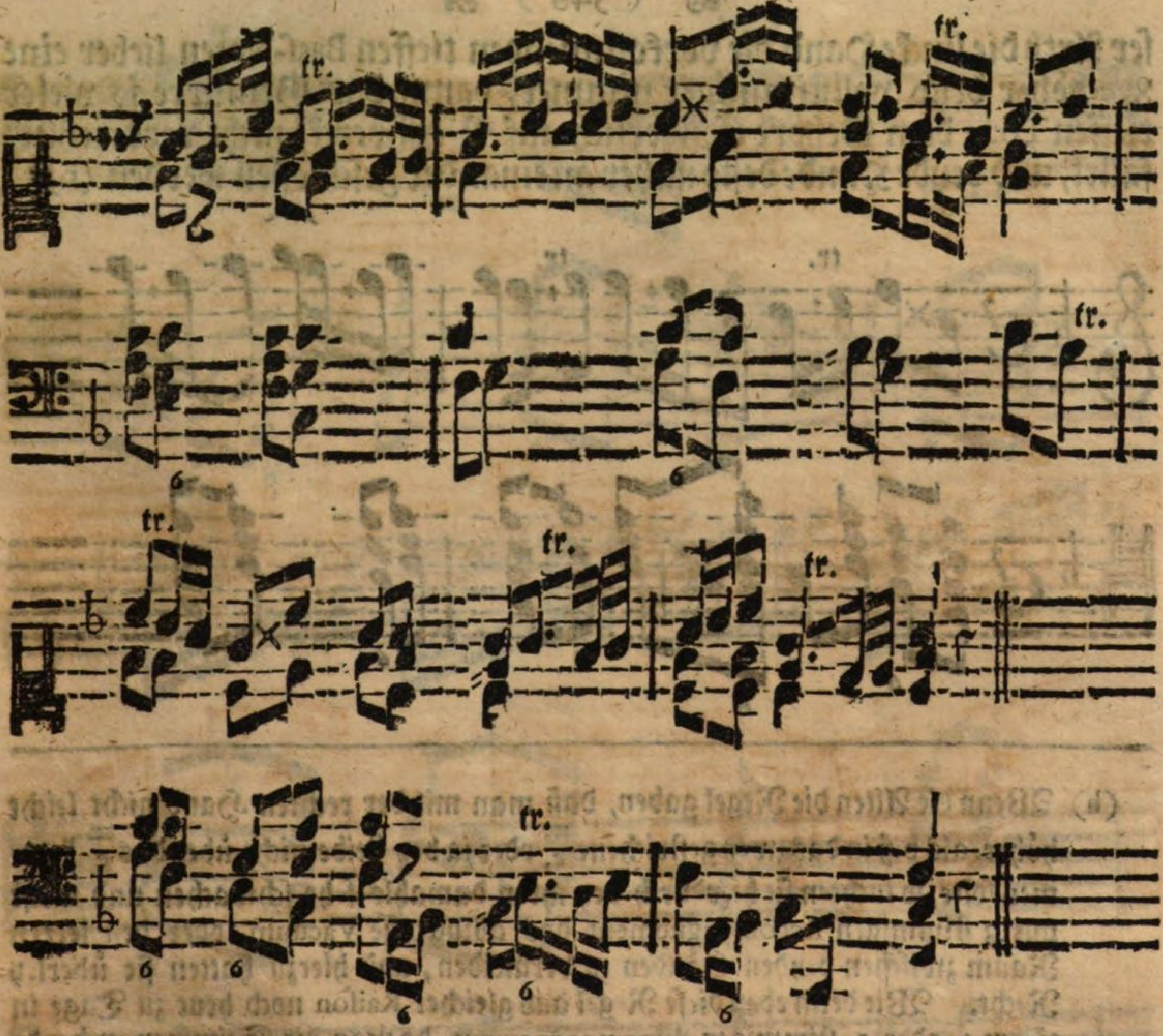
§. 27. Dieſen nun abzuhelffen, und der obern Stimme inſonderheit eine beſſere Tour zu geben, ſo kan man auf zweyerley Arth verfahren. Nehmlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, ſo daß die rechte Hand meiſt nur zwey Stimmen führe, und der lincken Hand das übrige 2- 3-ſtimmige Accompagnement laſſe: oder es übernimmet 2) die lincke Hand das vollſtimmige Accompagnement gantz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Beqvehmlichkeit, einen beſondern Geſang oder Melodie zum Baſſe zu erfinden, ſo gut es unſer Einfall, Guſto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechſt vorhergehende Exempel nach der erſten Arth mit getheilten Accompagnement beyder Hände ſuchen manierlich zu ſpielen, ſo würde es auf folgende

de Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die dabey gefügten bißher gebrauchten Signa durchgehends ausweiſen: (g)



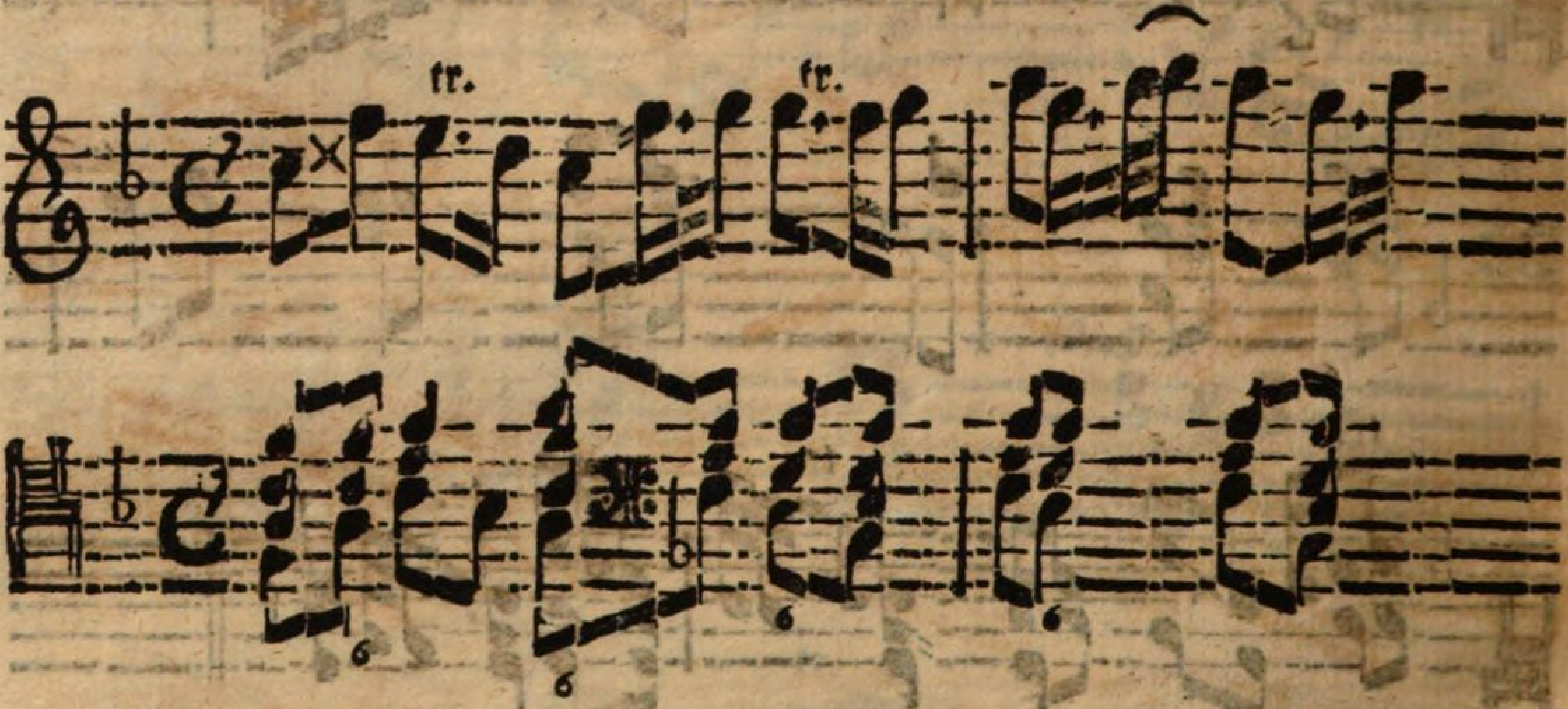
(g) Bey dieſen Exempel kan man in der obern Stimme die 3te Note des erſten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche ſonſt ſuperiectio oder der Uberſchlag genennet wird, und inſonderheit bey abſteigender 2de, der Melodie öffters mehr graçe giebet.



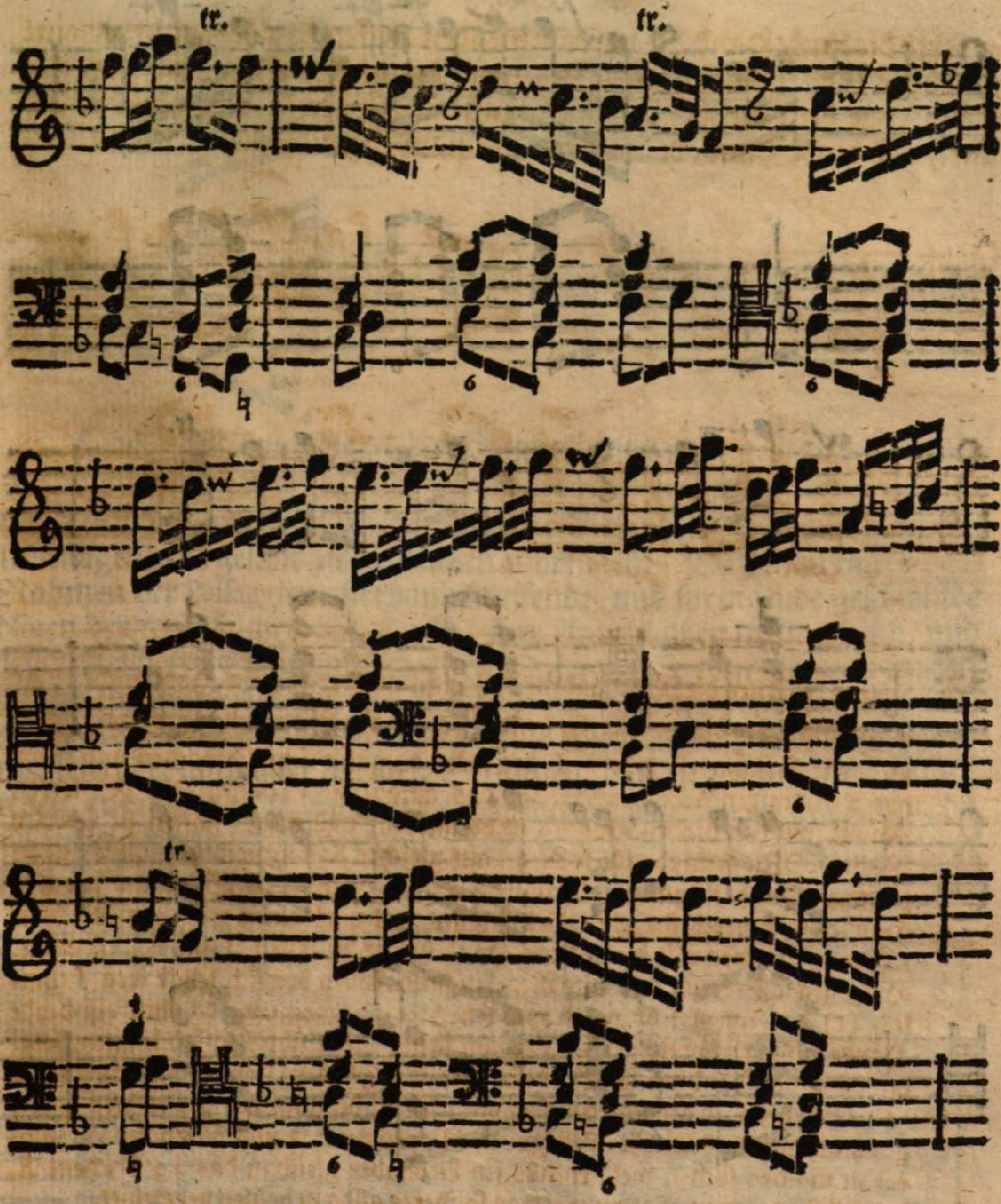


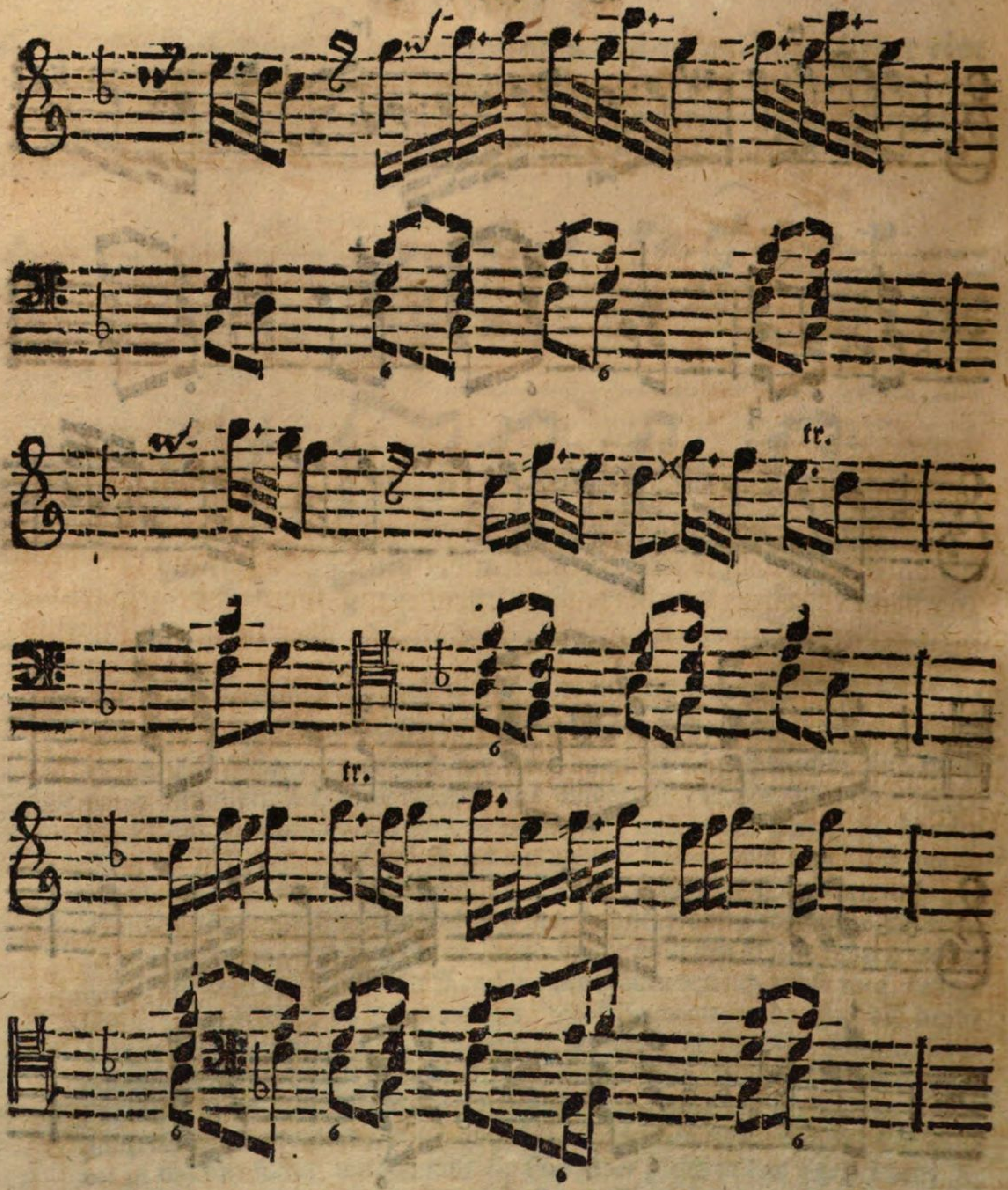
§. 28. Wolte man aber eben dieſen Baſſ nach der andern Arth accompagniren, und ſo weit es denen dazu componirten Stimmen nicht Tort thut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends mit der rechten Hand eine beſondere Melodie hören laſſen (wozu inſonderheit die cantablen Solo, und leeren Rittornello der Arien ohne Inſtrumente, die beſte Gelegenheit geben): ſo mag folgendes Accompagnement allhier zur Erläuterung dienen. Wobey noch anzumercken, daß bey dieſer

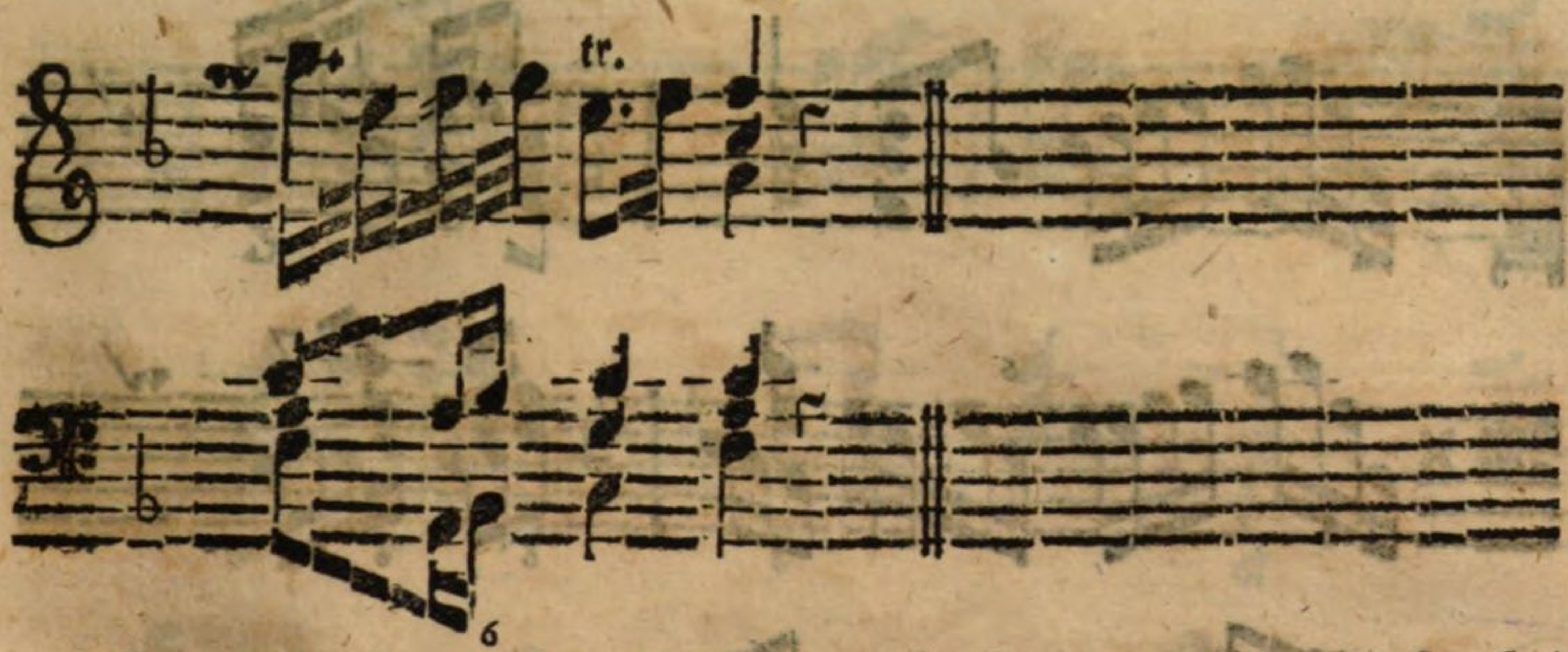
ſer Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Baſſ-Noten lieber eine 8ve höher deſto vollſtimmiger nimmet, damit das Gemurre ſo vieler tieffen Tone dem Gehöre (ſonderlich auf Pfeiffwerck) nicht verdrießlich fället, und beyde Hände deſto näher an einander geſchloſſen werden (h):



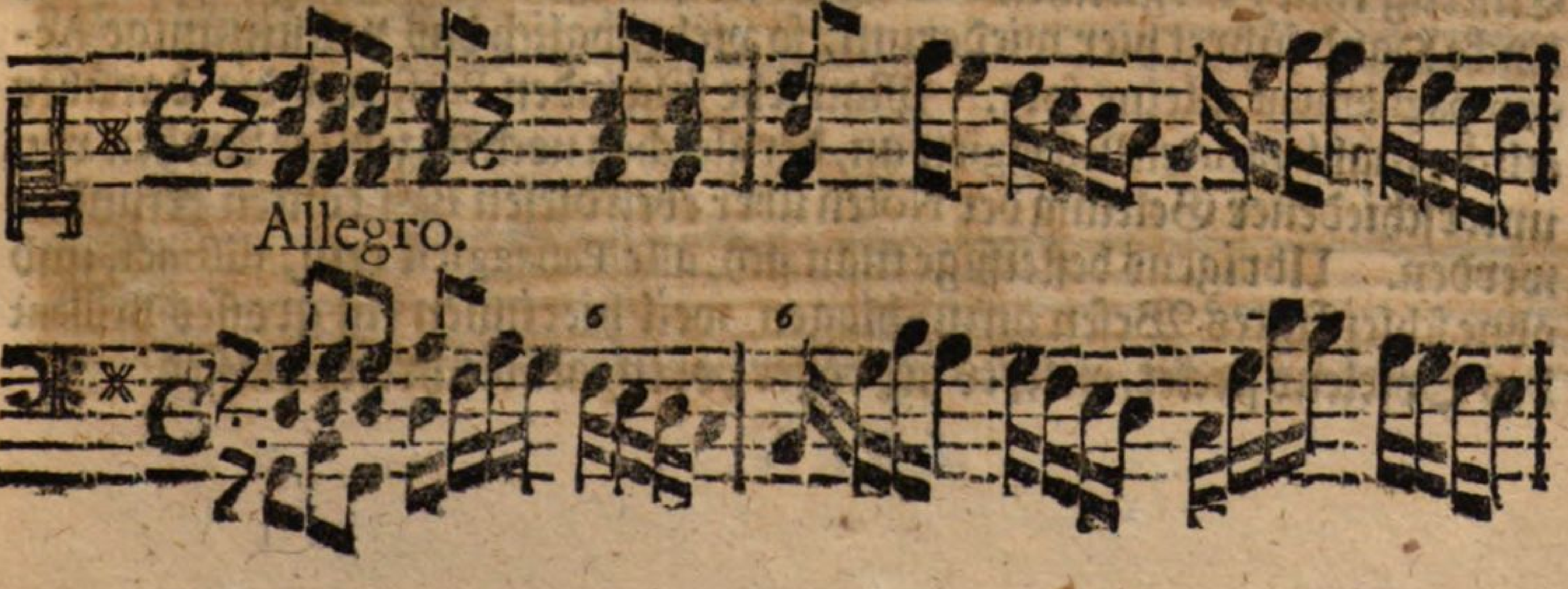
(h) Wenn die Alten die Regel gaben, daß man mit der rechten Hand nicht leicht höher, als biß in das zwey geſtrichene c̿, oder ja bey Leibe nicht über das e̿ kommen ſolte, ſo ſuchten ſie hierdurch bey ihren damahls ſehr ſchwachen und meiſt nur 3 ſtimmigen Accompagnement das allzugroſſe Vacuum, oder den leeren Raum zwiſchen beyden Händen zu vermeiden, und hierzu hatten ſie überley Recht. Wie denn eben dieſe Regel aus gleicher Raiſon noch heut zu Tage in einem 4- oder 5-ſtimmigen Accompagnement, da man die Stimmen in beyde Hände gleich vertheilet, ihre Geltung hat, und übel lauten würde, wenn man z. E. 2. Stimmen mit der rechten Hand in der euſerſten Tieffe führen wolte. Hingegen fället freylich die alte Regel in zwey Fällen von ſich ſelbſt weg, nehmlich (1) bey einem ſehr vollſtimmigen Accompagnement, da ohne diß beyde Hände nicht ſo leicht ein groſſes Vacuum in der Mitte übrig laſſen können, folgbar die rechte Hand der Lincken deſto eher in die hohen Tone ausweichen mag. (2) Bey der oben gedachten melodieuſen Arth, da man mit der rechten Hand gantz alleine eine Melodie, Paſſaggien, Harpeggiaturen und allerhand Variationes zu machen ſuchet, welchenfalls ein Liebhaber gleich in das 3 geſtrichene X. hinauff ſteigen mag, wofern er etwas ſauberes allda zu hohlen vermeinet.

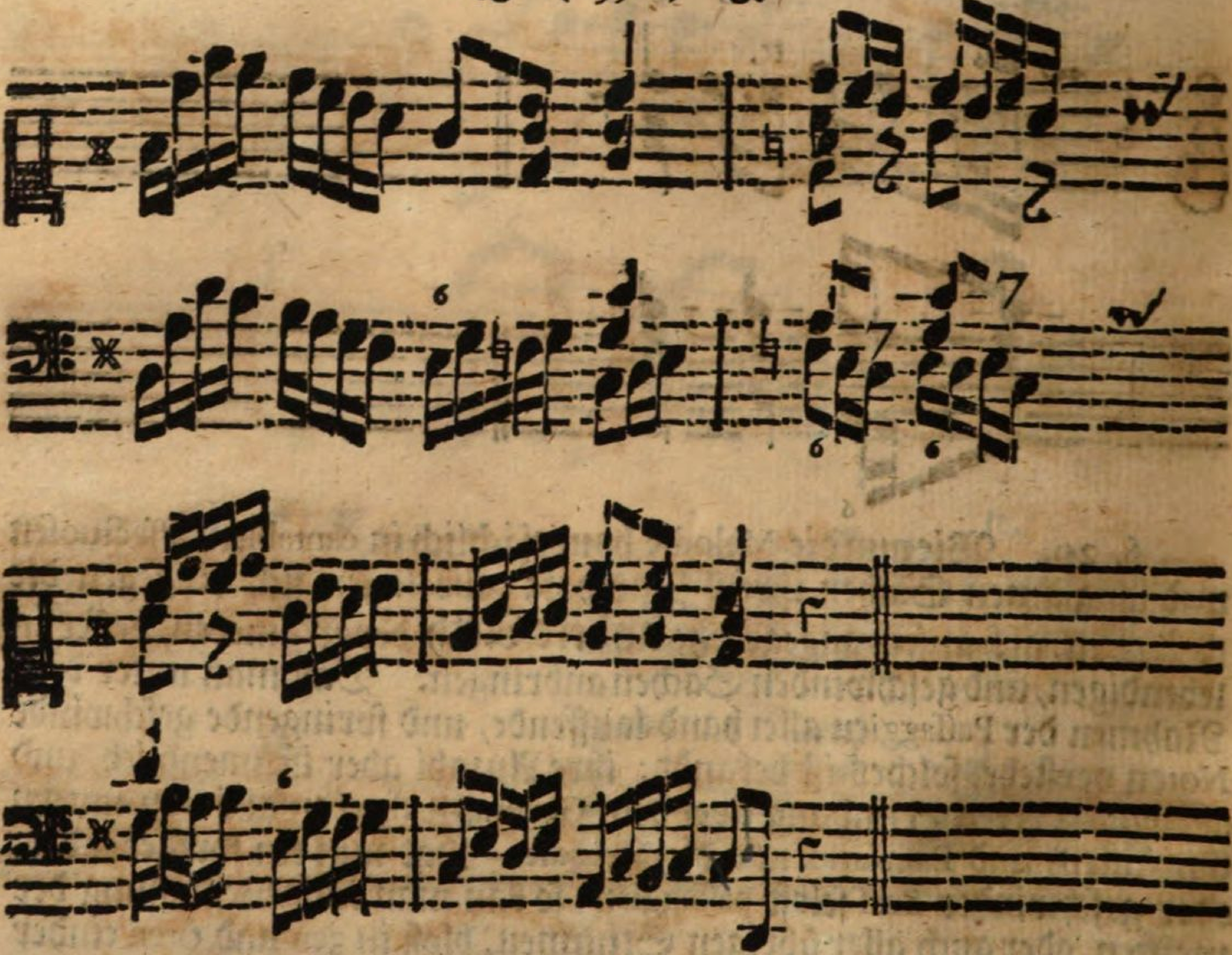

tr.
tr.
tr.


tr.
tr.

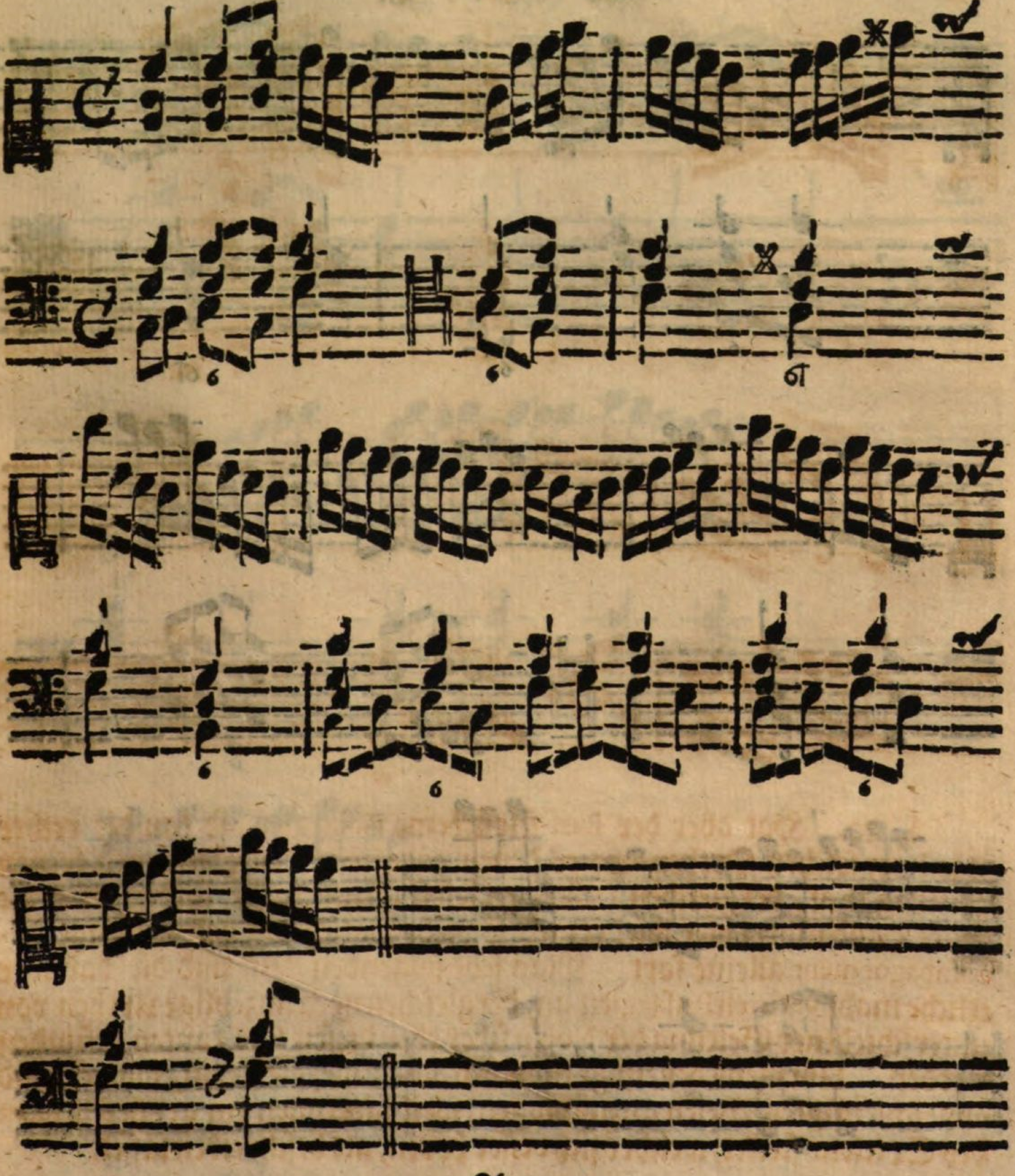


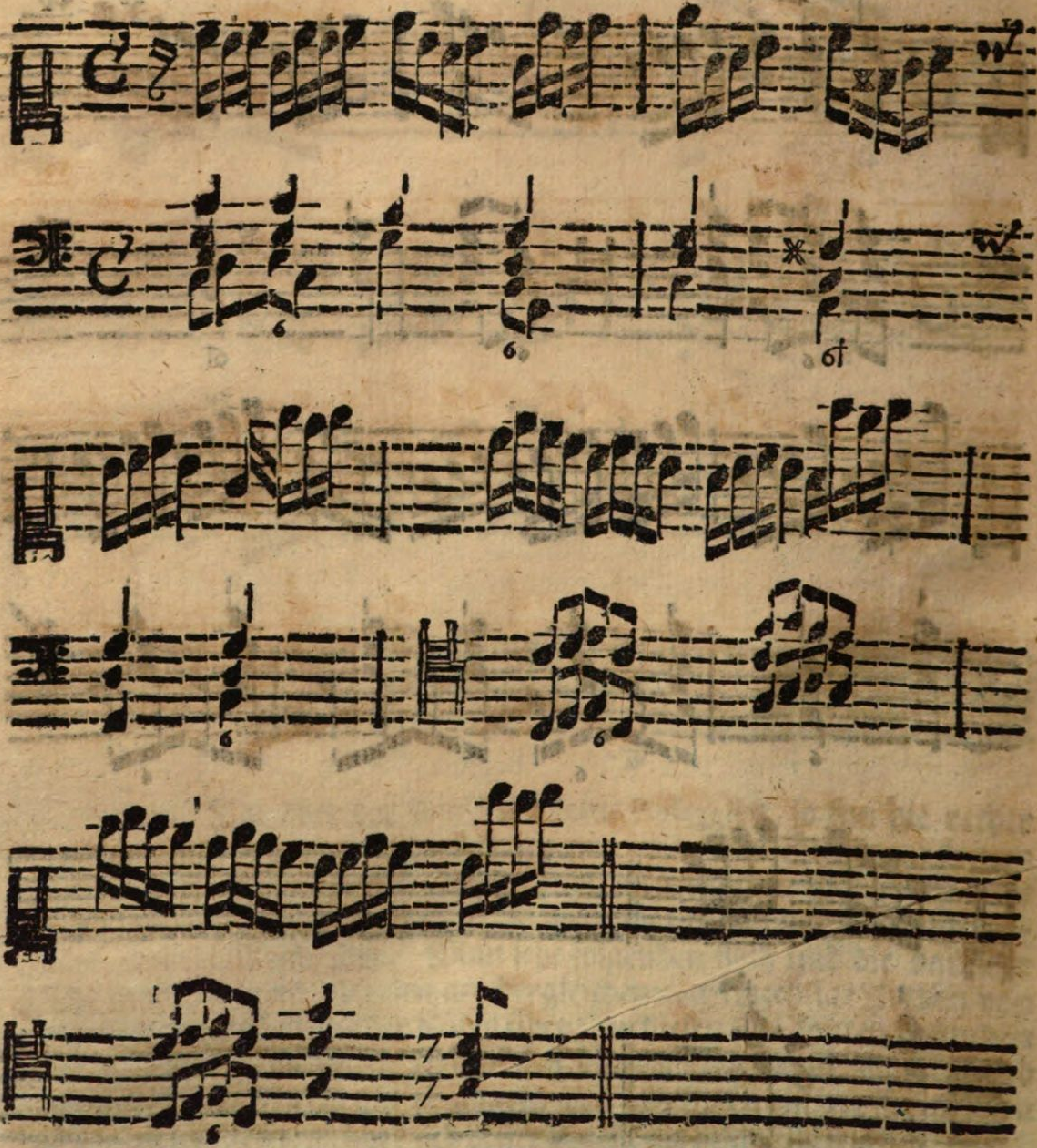
§. 29. Wie nun die Melodie hauptſächlich in cantablen, affectuoſen und langſamen Sachen ihren Platz hat; alſo laſſen ſich hingegen die Paſſaggien, als unſere angegebene andere Arth der Manieren, beſſer in lebendigen, und geſchwinden Sachen anbringen. Daß man unter dem Nahmen der Paſſaggien allerhand lauffende, und ſpringende geſchwinde Noten verſtehe, ſolches iſt bekandt: ihre Anzahl aber iſt unendlich, und dependiret deren Erfindung über dem General-Baſſe ebenfalls von unſern Einfällen, und Exercitio, wie die Melodie. Hat nun ein fortgehender, oder geſchwinder Baſſ ſelbſt paſſaggien, ſo kan man mit Weglaſſung der meiſten, oder auch aller übrigen Stimmen, bloß in 3en und 6ten einher gehen, zumahl wo die Paſſaggien einen weiten ambitum in ſich haben, da insgemein dergleichen Accompagnement von gröſſerer Würckung zu ſeyn pfleget. z. E.

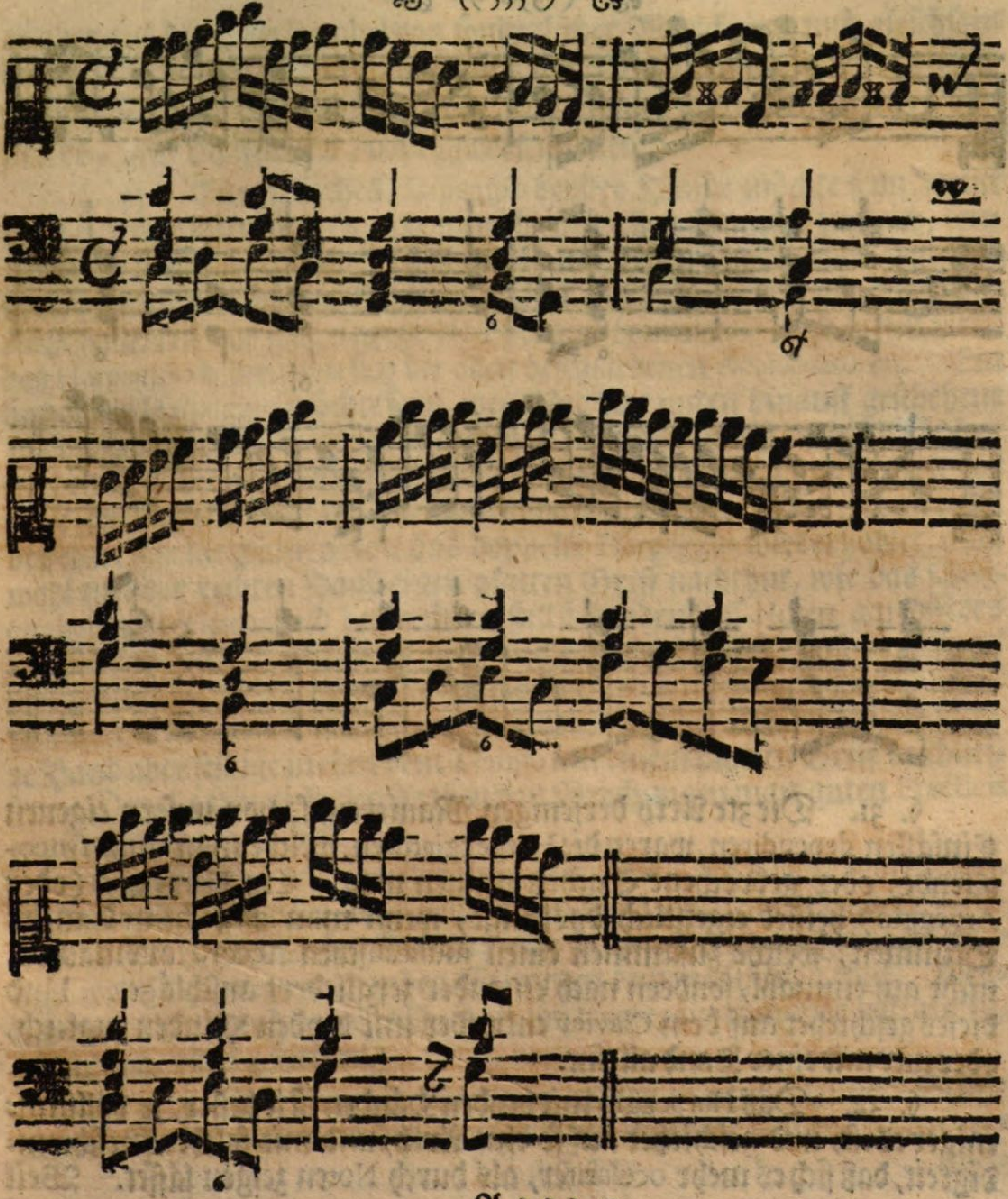


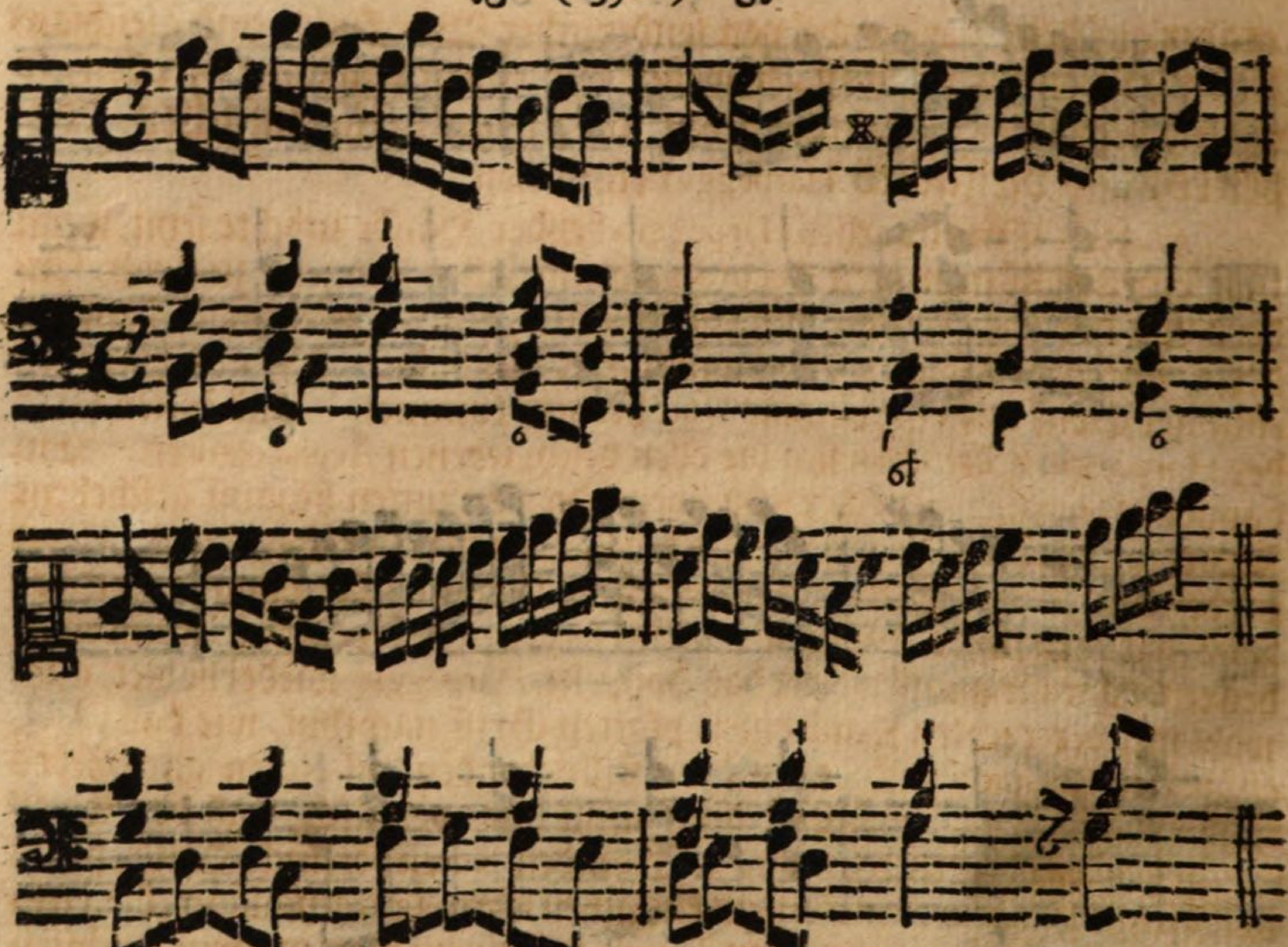


§. 30. Hat aber der Baſſ ſelbſt keine Paſſaggien, ſo kan die rechte Hand an ſolchen Orthen, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut, dergleichen Paſſaggien ſelbſt anzubringen ſuchen, und die lincke Hand führet hier wiederum, ſo viel möglich das vollſtimmige Accompagnement alleine fort. Man ſehe folgenden Baſſ, und die darüber etliche mahl varirten Paſſaggien an, dergleichen noch unzehlige Arthen von unterſchiedener Geltung der Noten über eben dieſen Baſſ könten erfunden werden. Ubrigens befleißige man ſich, alle Paſſaggien rein, diſtinct, und ohne ſchleiffigtes Weſen anzuſchlagen, weil hierinnen ein groſſes Brillant des Spielens ſtecket, welches ſich beſſer hören, als beſchreiben läſſet.






6
6
6
6
6



§. 31. Die 3te Arth derjenigen Manieren, ſo von unſern eigenen Einfällen dependiren, waren die Harpeggiaturen, welche man auch ſyncopirende, oder gebrochene Sachen nennen mag. Ein Harpeggio (oder Arpeggio) heiſſet eigentlich dasjenige, wenn man 2, 4, 6, und mehr Stimmen, welche zuſammen einen muſicaliſchen Accord ausmachen, nicht auf einmahl, ſondern nach einander zergliedert anſchläget. Und dieſes geſchiehet auf dem Clavier entweder mit beyden Händen zugleich, oder nur mit einer Hand alleine.

§. 32. Das Harpeggio mit beyden Händen iſt je beſſer, je vollſtimmiger es iſt, und geſchiehet auf ſo eine Arth, und mit ſolcher Geſchwindigkeit, daß ſich es mehr ocularitèr, als durch Noten zeigen läſſet. Weil

es

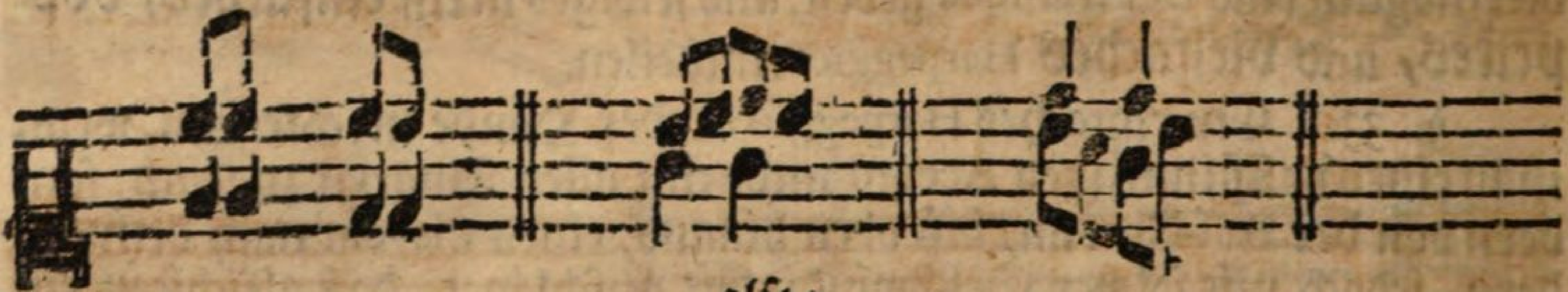
es aber auf dem Clavicembal von ſonderlicher Würckung, und gleichſam dieſen Inſtrumente eigen iſt, ſo wollen wir einem Anfänger hiervon, ſo viel möglich eine General-Idee geben, und ſelbiges in ein einfaches, doppeltes, und vielfaches Harpeggio eintheilen.

§. 33. Ein einfaches Harpeggio beyder Hände möchte ſeyn, wenn man einen vollſtimmigen Accord nicht mit allen Fingern zugleich, ſondern von der Baſſ-Note an, biß oben hinaus, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit ſolcher Geſchwindigkeit anſchläget, daß gleichſam ein eintziger Griff auf eine eintzige Note heraus kommet. Und dieſer Arth des Harpeggio bedieneten ſich die oben beſchriebenen Acciaccaturen. Ein doppeltes Harpeggio möchte ſeyn, wenn die von unten hinauff geſchehene Zerbrechung eines Accordes wieder von oben herein biß an die Baſſ-Note in eben dem Tempo wiederhohlet wird, wofern uns die Langſamkeit der Note Zeit dazu läſſet. Ein vielfaches Harpeggio wäre endlich, wenn man bey einer gar langſamen Note das doppelte Harpeggio wiederhohlet, auch wohl mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbal im Recitativ und bey andern ſtillſtehenden Baſſ-Noten gar öffters in Gebrauch hat. Sonſt iſt auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geſchwinden Noten die lincke Hand öffters vollſtimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anſchläget, die rechte Hand aber ſelbige in eben dem Tempo mit einem platten Griff beſchlieſſet. Dergleichen vielerley Arthen von Brechungen man guten Practicis muß abzulernen ſuchen.

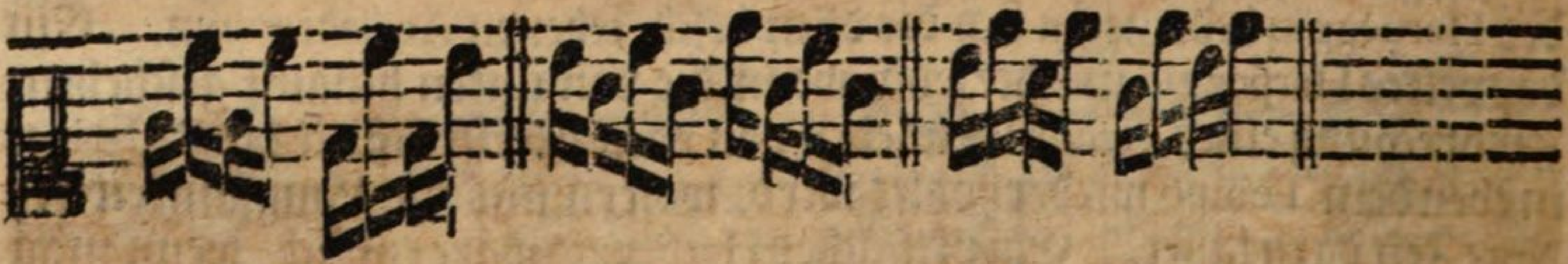
§. 34. Wir gehen weiter zur andern Arth der Arpeggiaturen, welche bald mit der rechten, bald mit der lincken Hand, als beſondere Variationes der beyden euſerſten Stimmen an ſolchen Orthen angebracht werden, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut. Erſtlich die rechte Hand betreffend, ſo iſt ihr Harpeggio entweder 2 ſtimmig, 3 ſtimmig, oder 4 ſtimmig.

§. 35. Ein 2 ſtimmig Harpeggio nennet man, wenn nur 2 Stimmen eines Accordes ſtatt des platten Anſchlages in kleinere Noten zer-

theilet, und Wechſels-weiſe angeſchlagen werden, z. E. ſtatt folgender 2 ſtimmigen Griffe der rechten Hand,

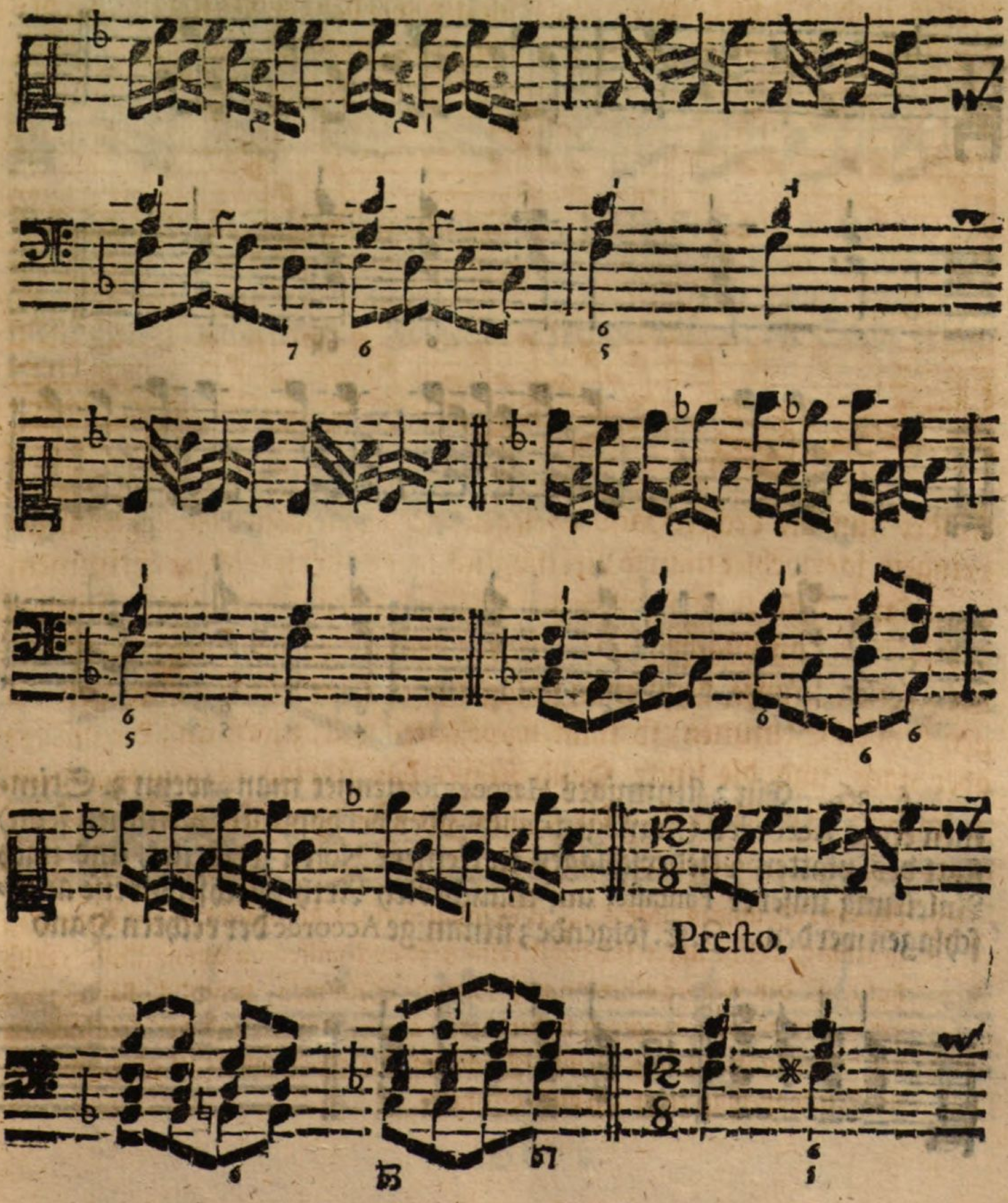


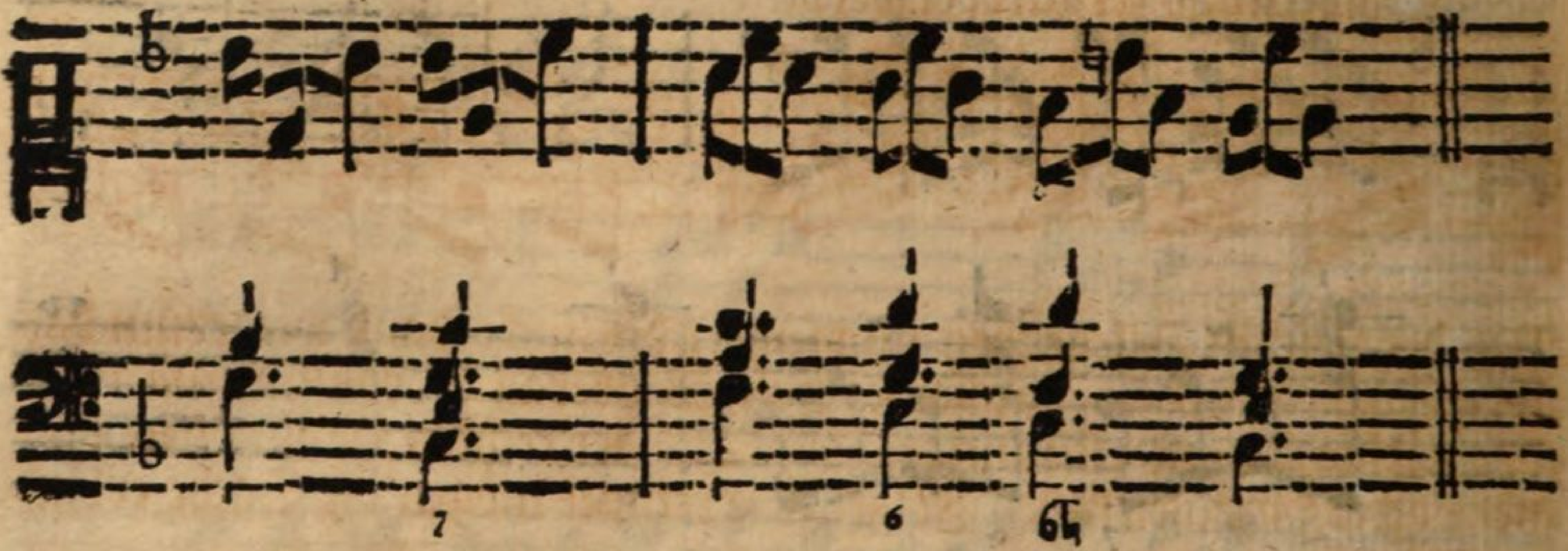
alſo:

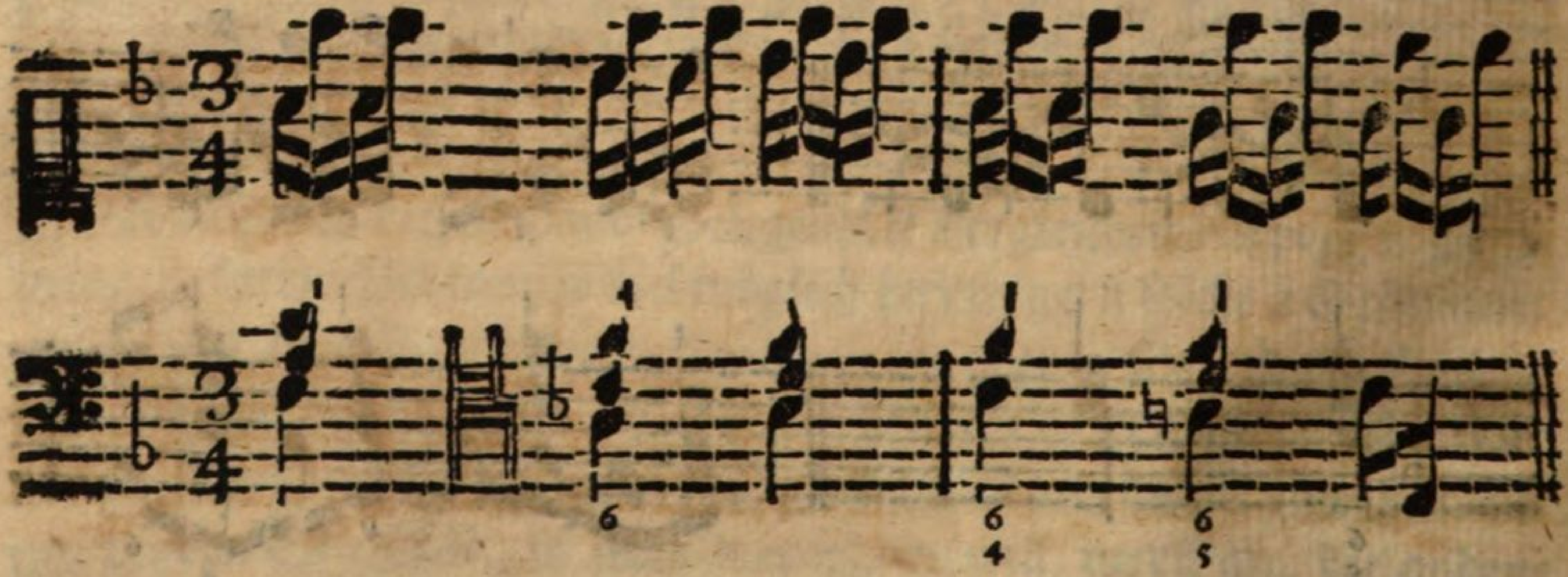


Findet nun die rechte Hand Gelegenheit dergleichen Harpeggio anzubringen, ſo erwehlet man ſo viel möglich hierzu gern ſolche 2 Stimmen, welche mit dem Baſſe Triadem harmonicam oder 3. Grund-Stimmen des Accordes ausmachen. (i) Weiter braucht es bey dieſer Arth keiner groſſen Künſte, denn man ſchläget nach Gutbefinden eine von denen beyden Stimmen, ſo man harpeggiren will, zuerſt an, die andere aber nach, und die lincke Hand führet das übrige Accompagnement. Folgende Exempel werden die Sache zur Gnüge erläutern:

(i) Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen eines Accordes werden diejenigen genennet, welche unter ſich ſelbſt keine 8ve, noch uniſonum ausmachen. Alſo hat z. E. der Accord einer 7me 4 Grund-Stimmen, nehmlich Baſin, 3am, 5tam und 7mam: hingegen haben der ordinaire Accord und der 6ten-Accord bekandter maßen nur 3 Grund-Stimmen, die 4te Stimme iſt allzeit nur eine Verdoppelung einer Grund-Stlmme.


Presto.

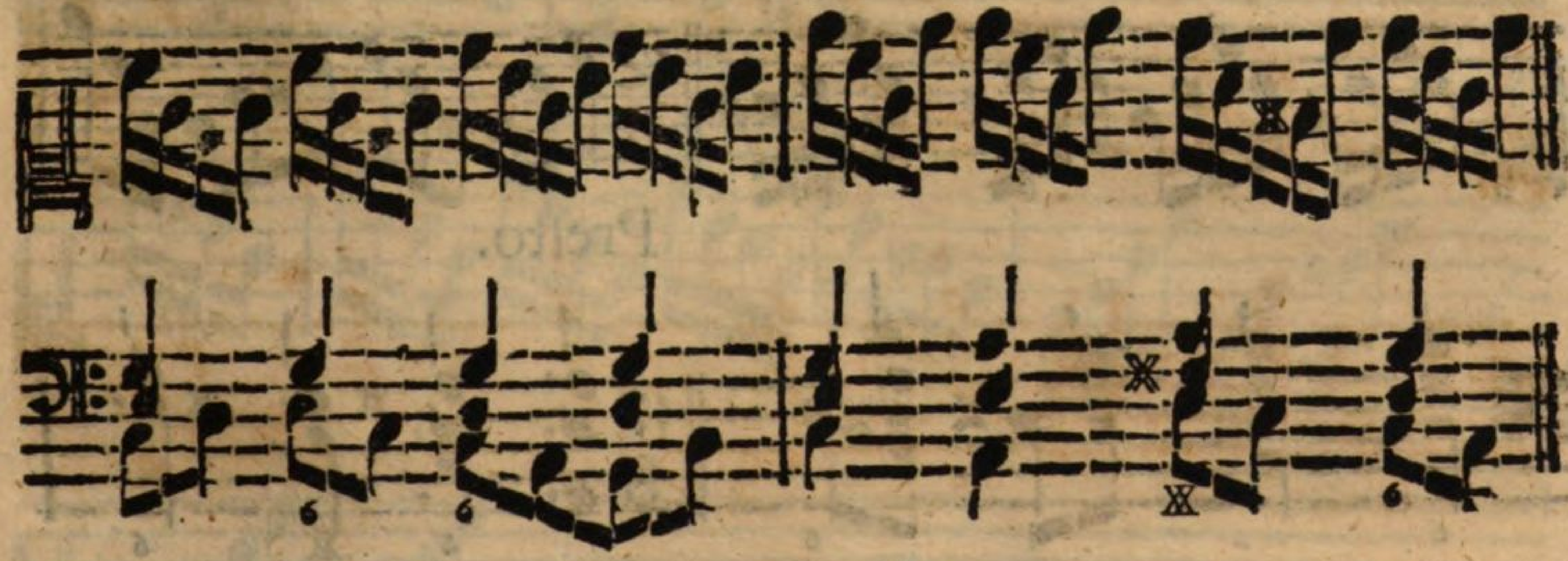


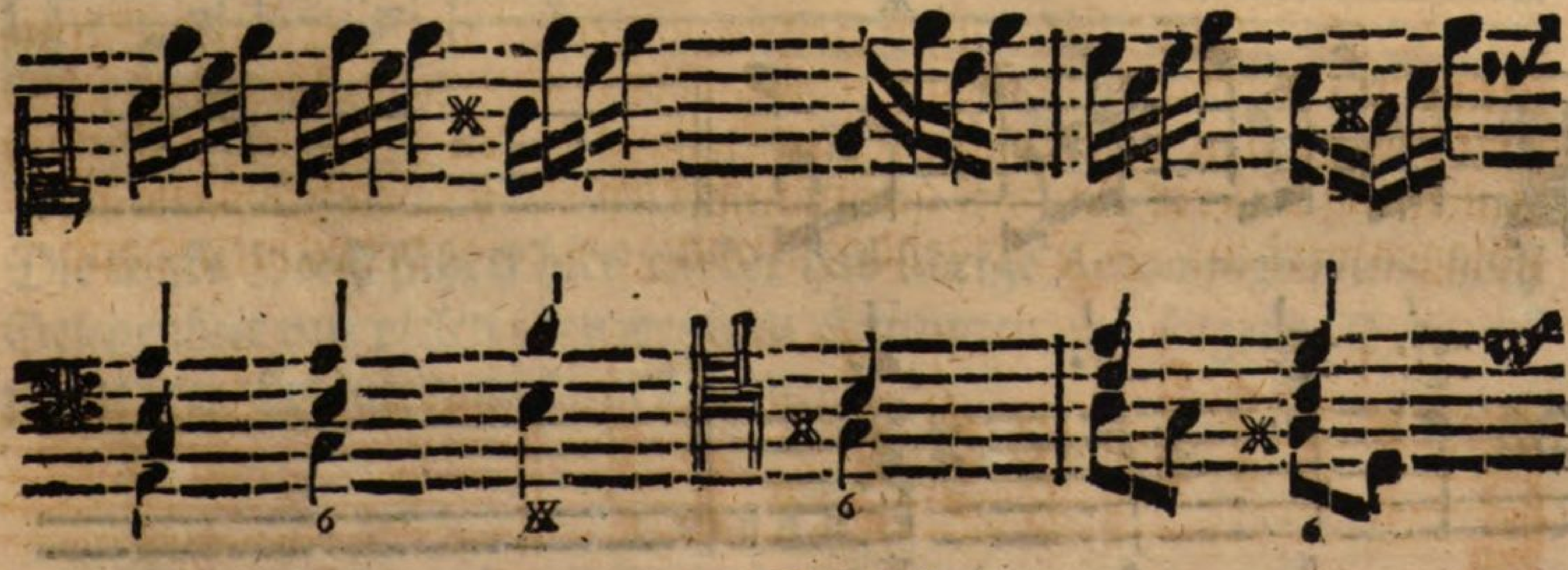


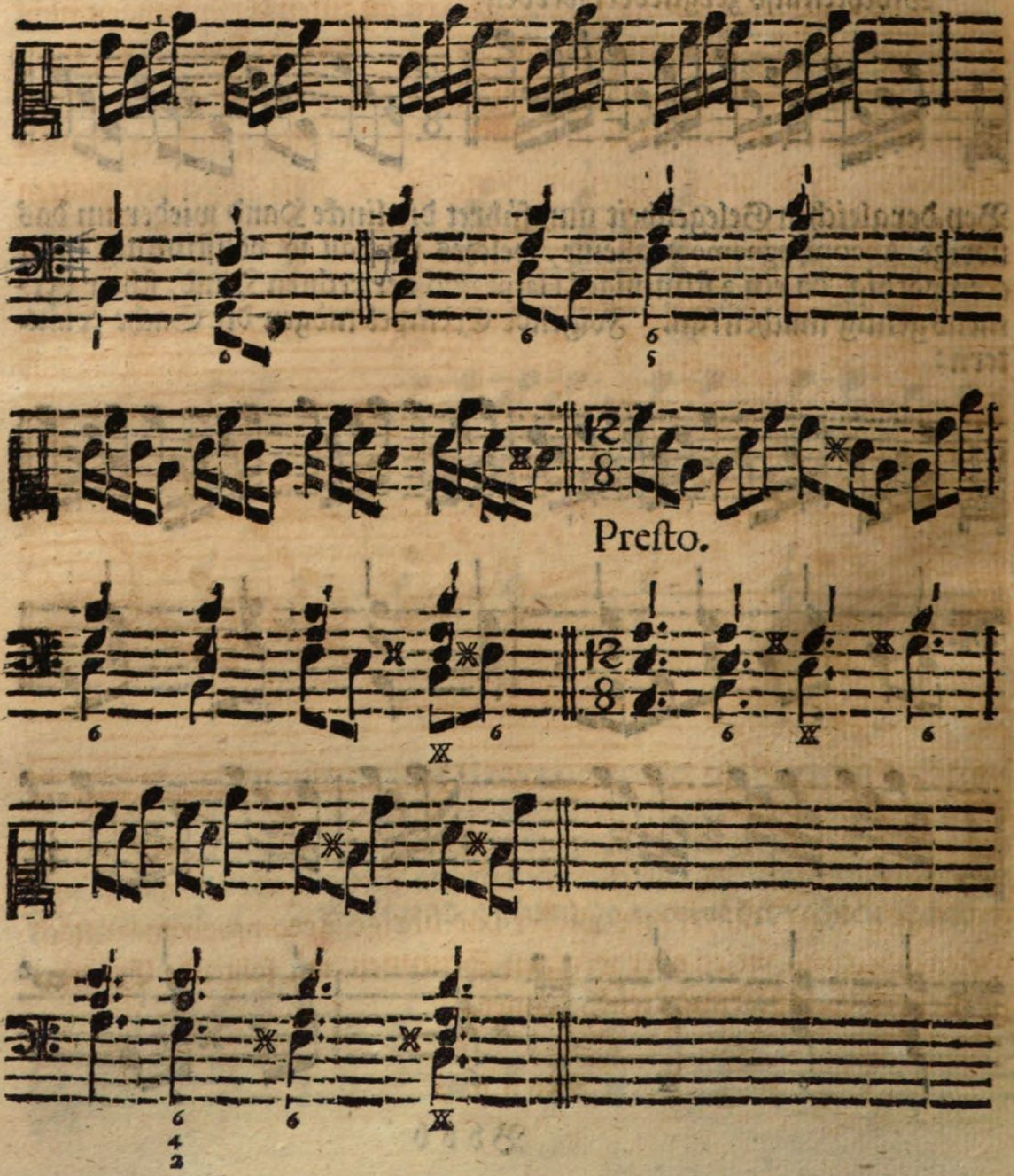
§. 36. Ein 3 ſtimmiges Harpeggio nennet man, wenn 3. Stimmen eines Accordes (ſie mögen radical- oder verdoppelte Stimmen ſeyn) ſtatt des platten Niederſchlages in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unſerer Fantaſie, auf mancherley Arth Wechſels-weiſe angeſchlagen werden. Z. E. folgende 3 ſtimmige Accorde der rechten Hand

Möchten alſo zergliedert werden:

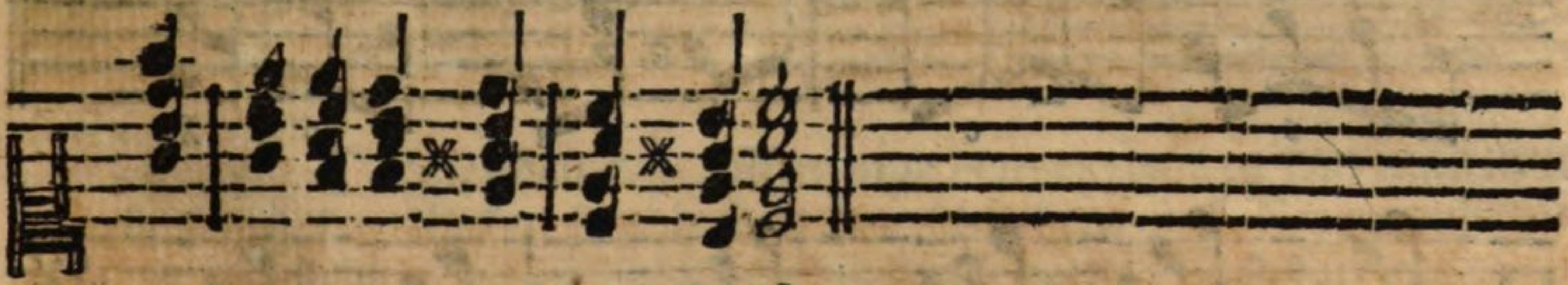
Bey dergleichen Gelegenheit nun führet die lincke Hand wiederum das übrige Accompagnement alleine, welches überall ſo vollſtimmig nicht eben nöthig, da ein 3 ſtimmiges Harpeggio der rechten Hand, ſchon Lermens genug machen kan. Folgende Exempel mögen die Sache erläutern:



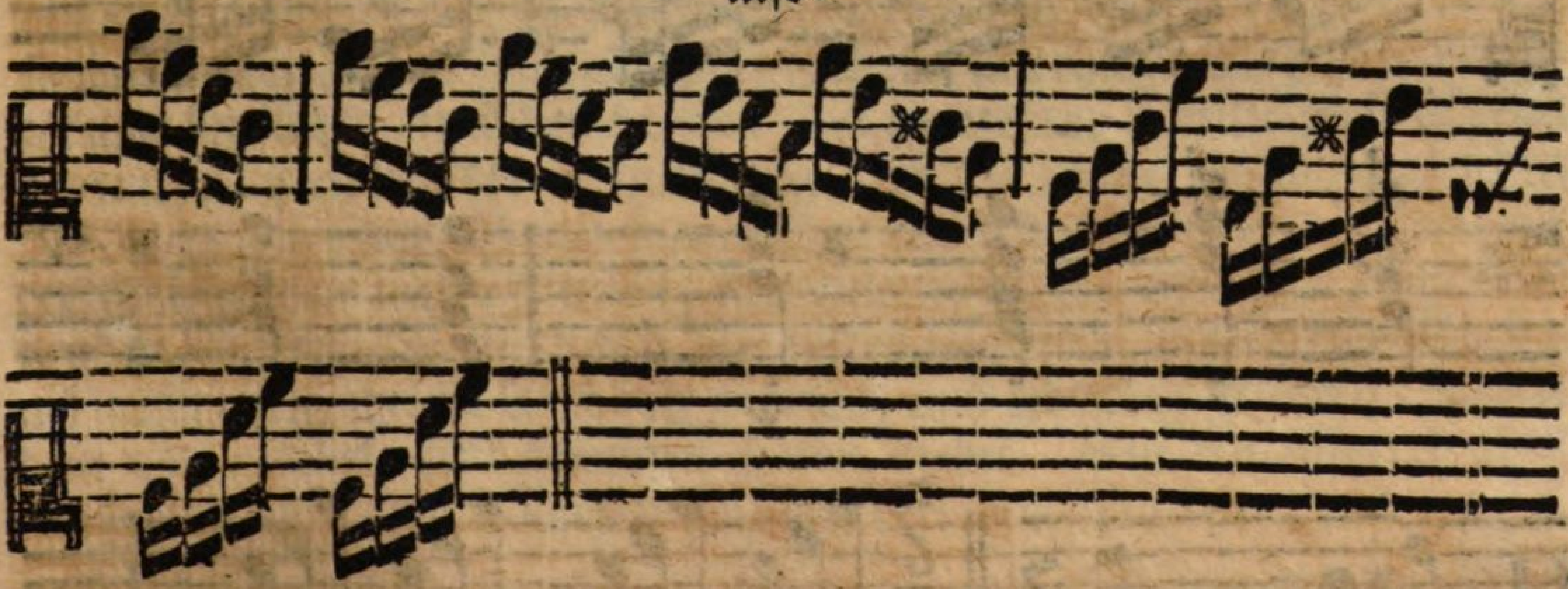



Preſto.

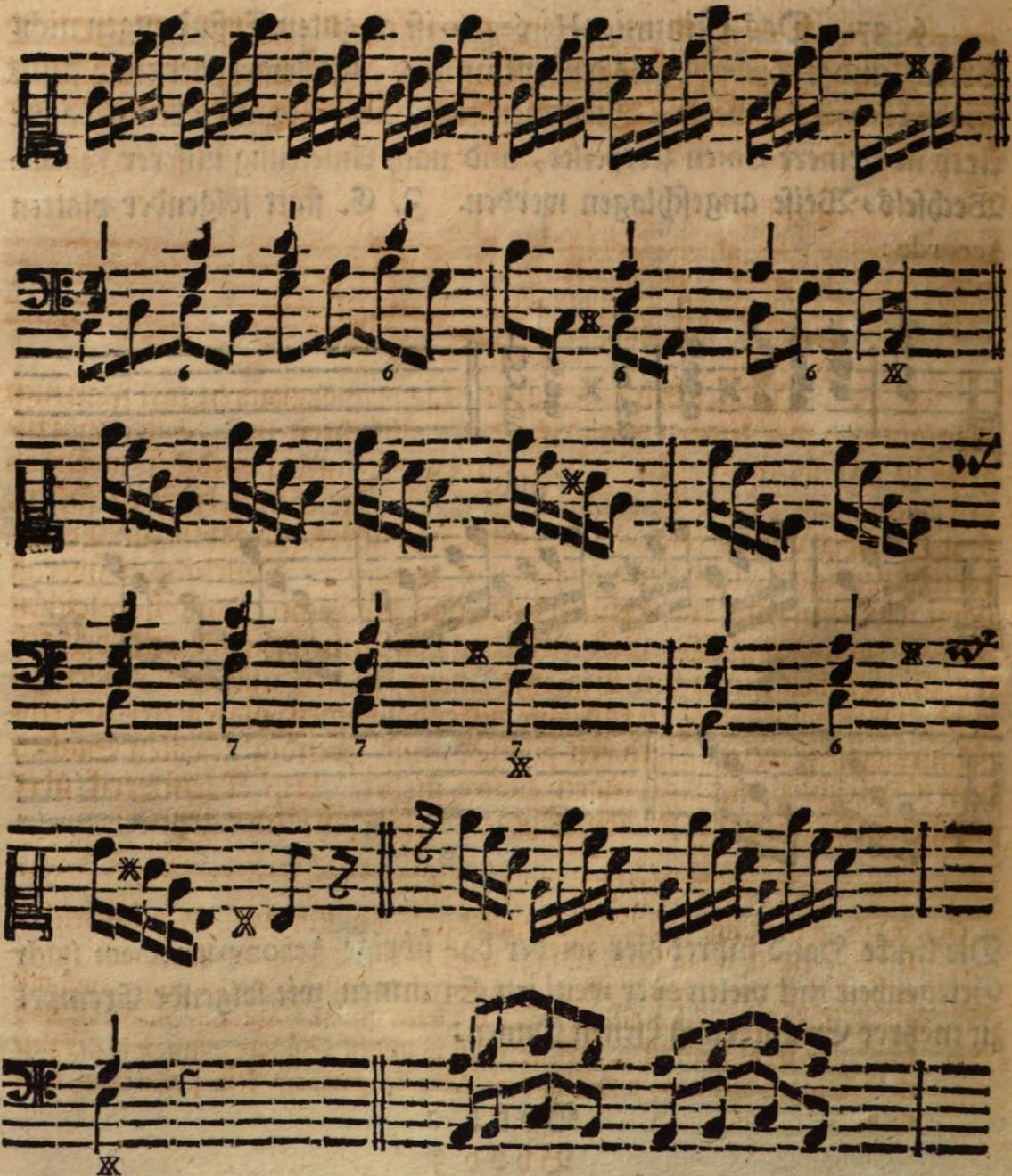
§. 37. Das 4 ſtimmige Harpeggio iſt an guten Erfindungen nicht ſo reich, und ſo applicabel, als das 3 ſtimmige. Es heiſſet aber ein 4 ſtimmiges Harpeggio, wenn 4 Stimmen eines Accordes auf oben gedachte Arth in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unſerer Fantaſie Wechſels-Weiſe angeſchlagen werden. Z. E. ſtatt folgender platten Accorde:

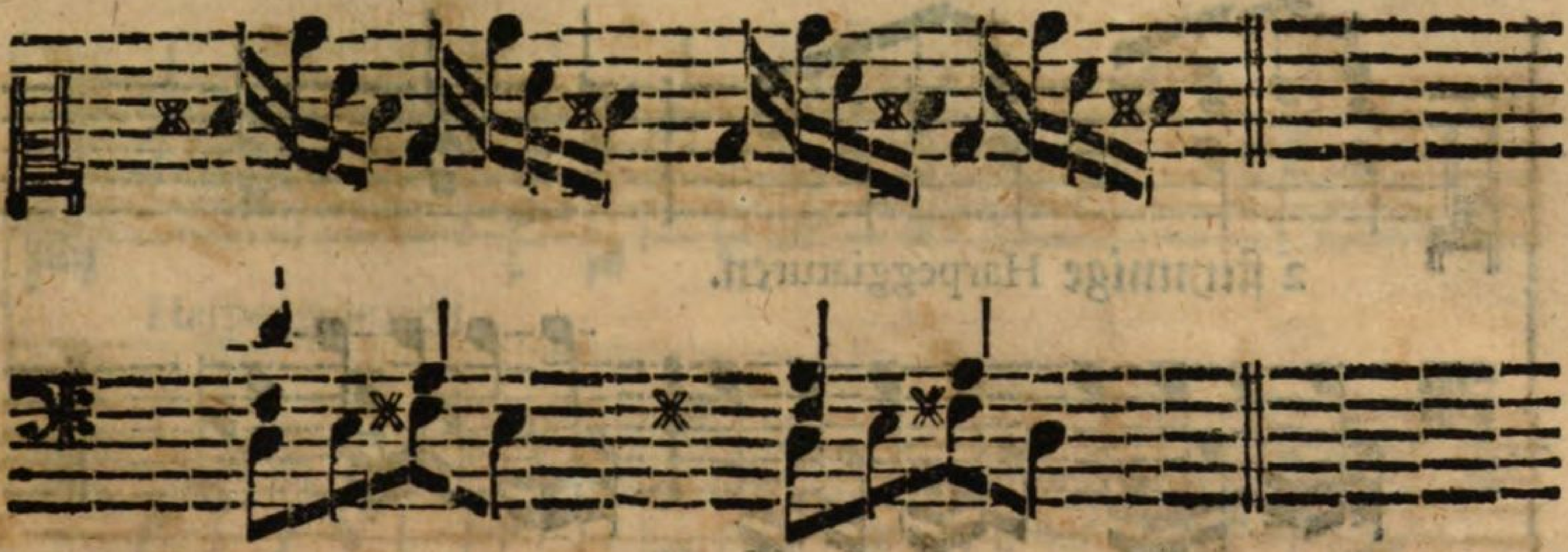


alſo:



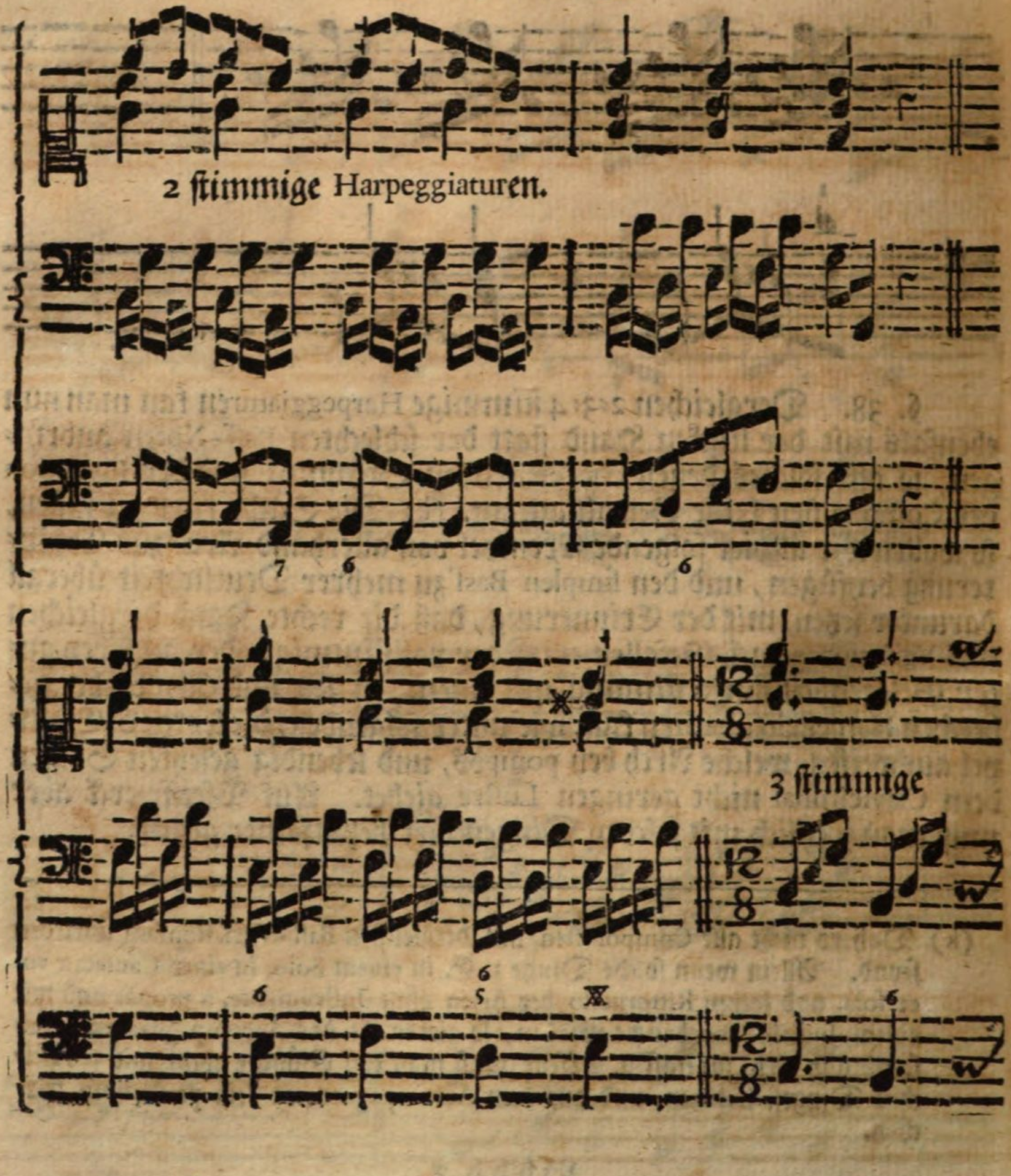
Die lincke Hand führet hier wieder das übrige Accompagnement nach Gelegenheit mit vielen oder wenigen Stimmen, wie folgende Exempel zu mehrer Erläuterung dienen können:

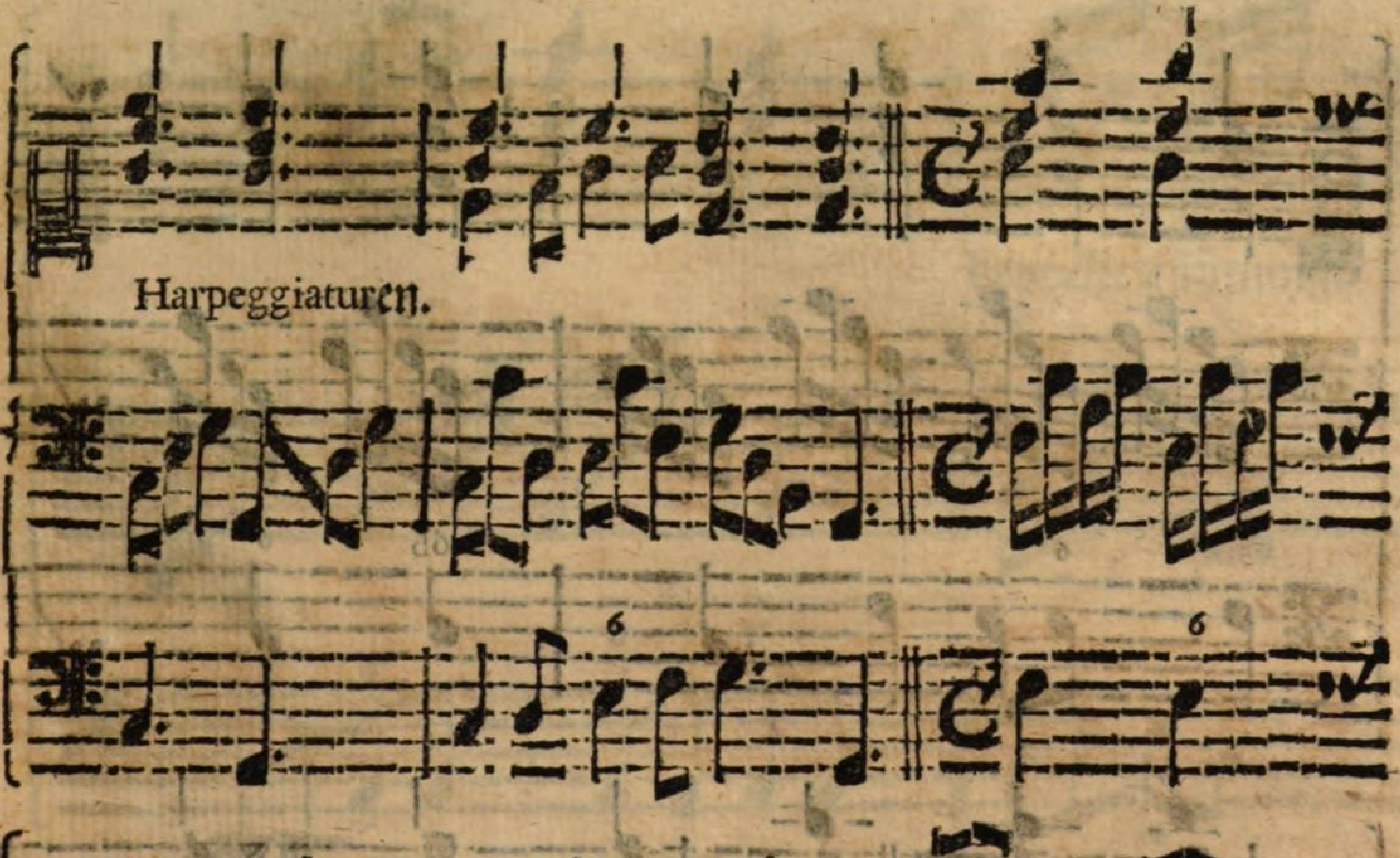


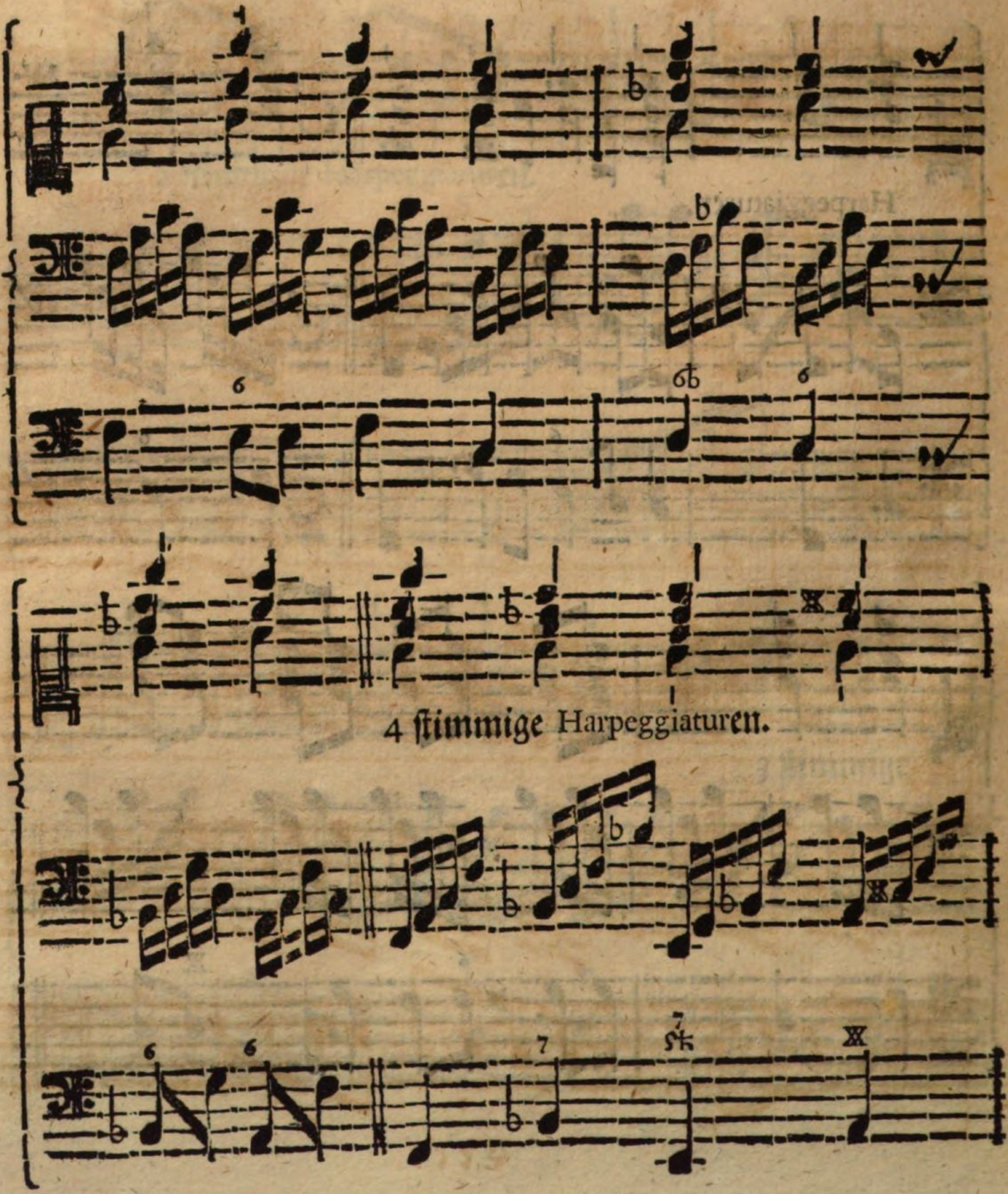


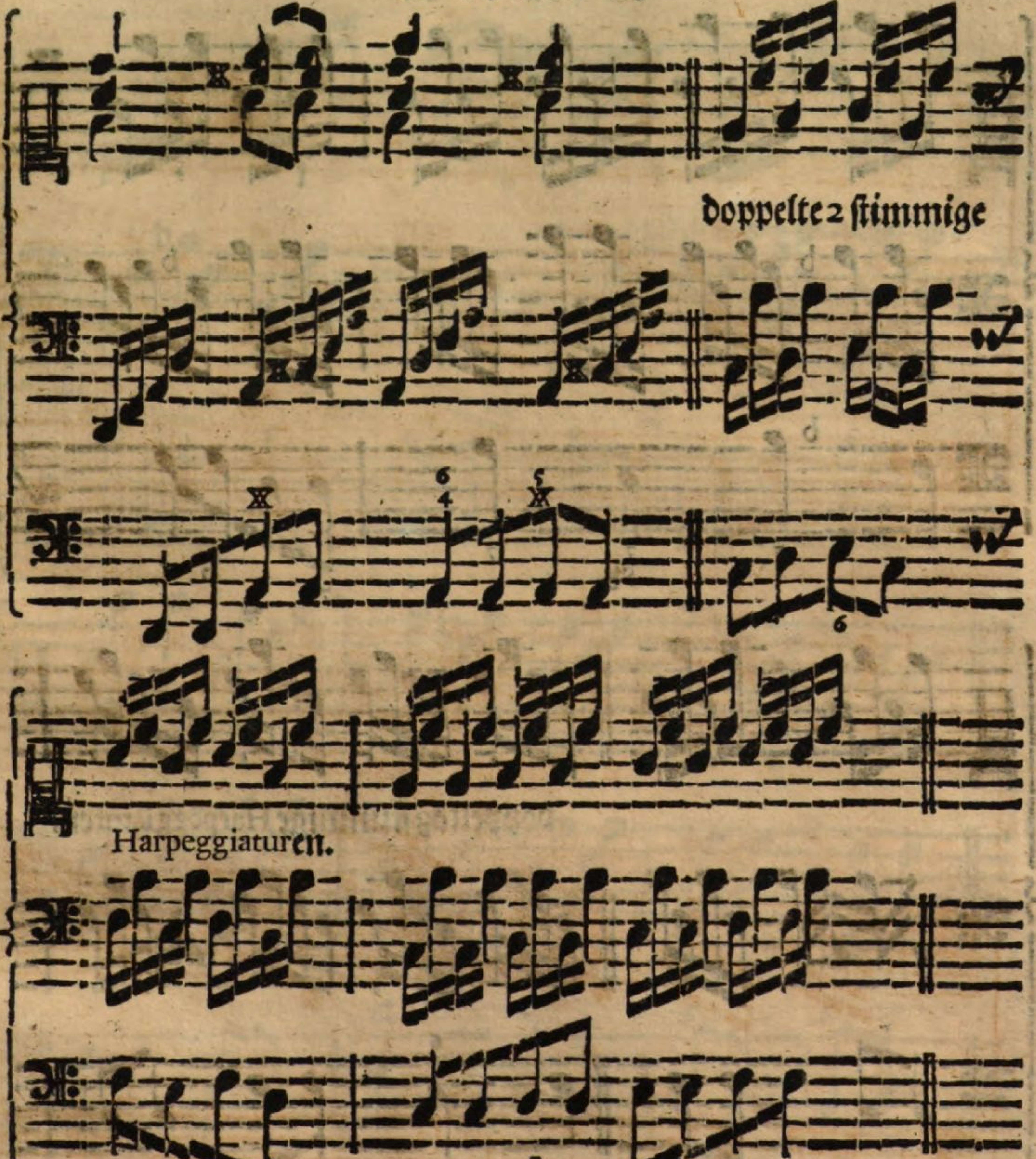
§. 38. Dergleichen 2-3-4 ſtimmige Harpeggiaturen kan man nun ebenfals mit der lincken Hand ſtatt der ſchlechten Baſſ-Noten anbringen, ſo offt ſolches denen concertirenden Stimmen und der Invention des Componiſten keine Gewalt anthut. (k) Die Sache kurtz zu faſſen, ſo wollen wir allhier folgende Exempel von allerhand Arth zur Erläuterung beyfügen, und den ſimplen Baſſ zu mehrer Deutlichkeit überall darunter ſetzen, mit der Erinnerung, daß die rechte Hand dergleichen Baſſ-Variationes nach Gefallen entweder vollſtimmig, oder auch bey guter Gelegenheit nur 2 ſtimmig mit einem, in 3en und 6ten einher gehenden Harpeggio tractiren kan, wie unter folgenden, die letzten 6. Exempel ausweiſen, welche Arth bey pompös, und lebendig geſetzten Sachen dem Clavicimbal nicht geringen Luſtre giebet. Auf Pfeiffwerck aber muß man freylich mit ſolchen Dingen viel behutſamer gehen:

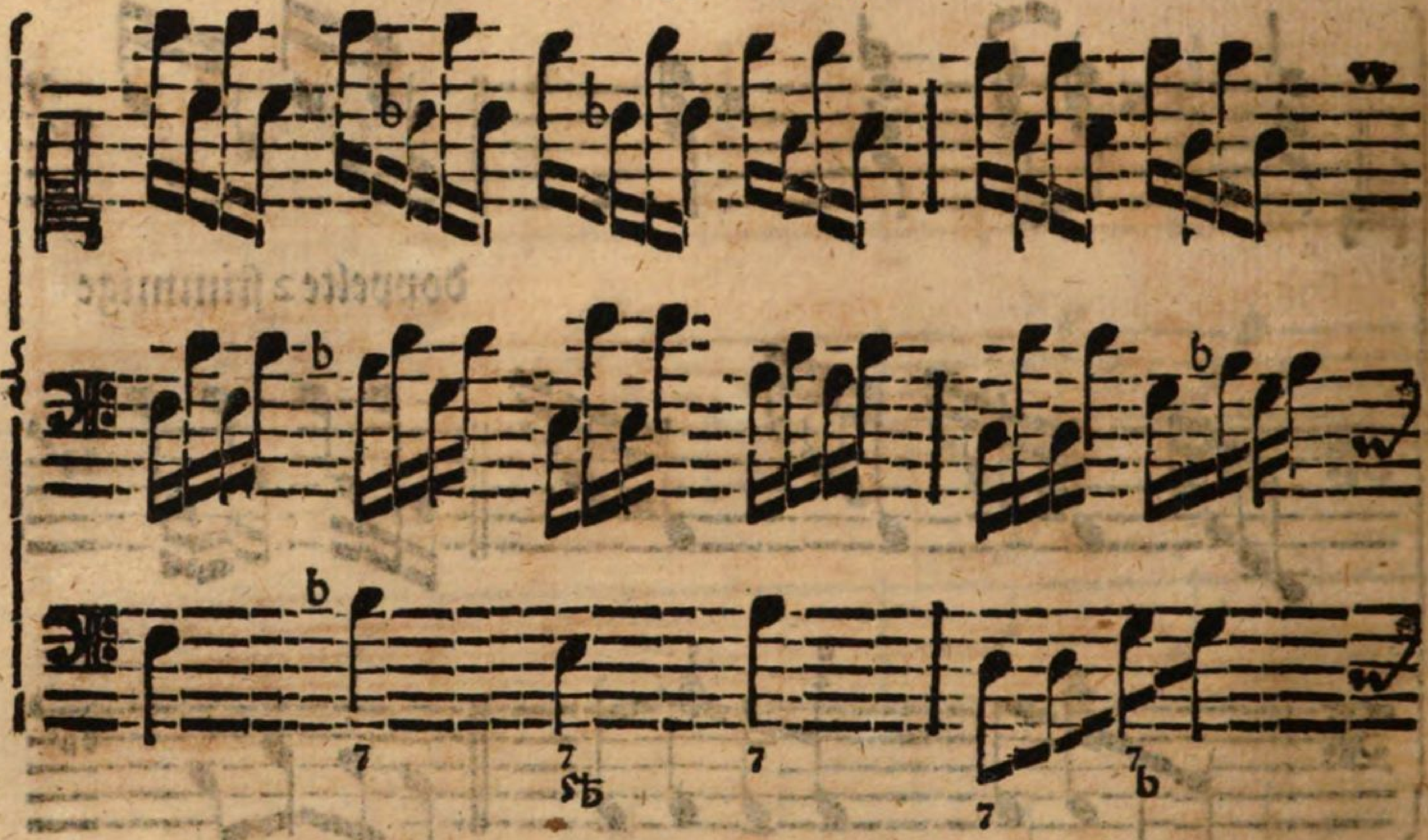
(k) Dahero nicht alle Componiſten mit dergleichen Baſſ-Variationibus zufrieden ſeynd. Allein wenn ſolche Dinge z. E. in einem Solo, in einer Cantata a voce ſola, und leeren Rittornello der Arien ohne Inſtrumente, a propos und mit einem Judicio angebracht werden, ſo zieren ſie das Accompagnement, und ſeynd gar wohl zugelaſſen. Nur muß man den Sänger nicht mit dergleichen Dingen irritiren, und aus dem Accompagnement kein præludium machen.

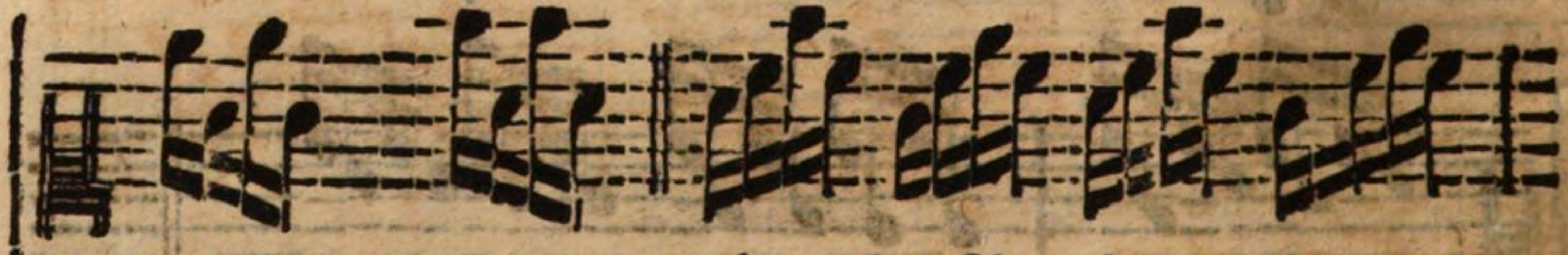

2 ſtimmige Harpeggiaturen.
3 ſtimmige


Harpeggiaturen.

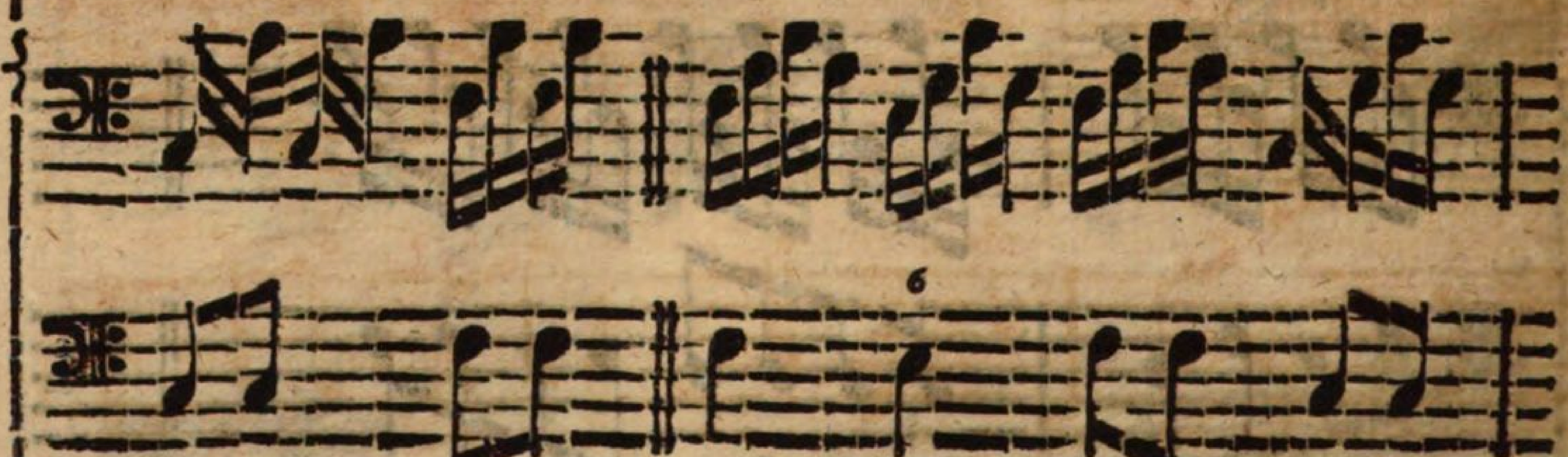

4 ſtimmige Harpeggiaturen.

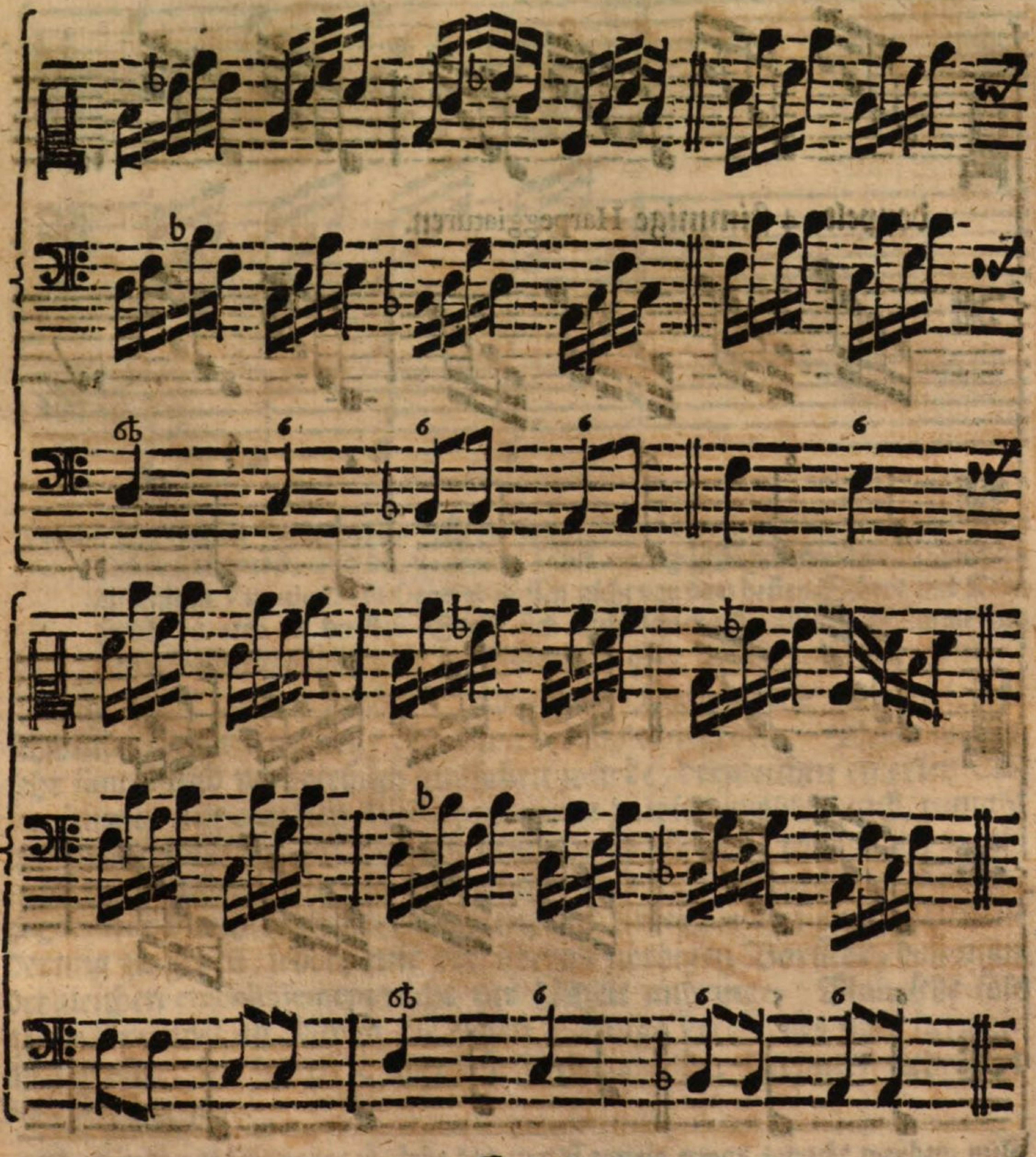

doppelte 2 ſtimmige
Harpeggiaturen.

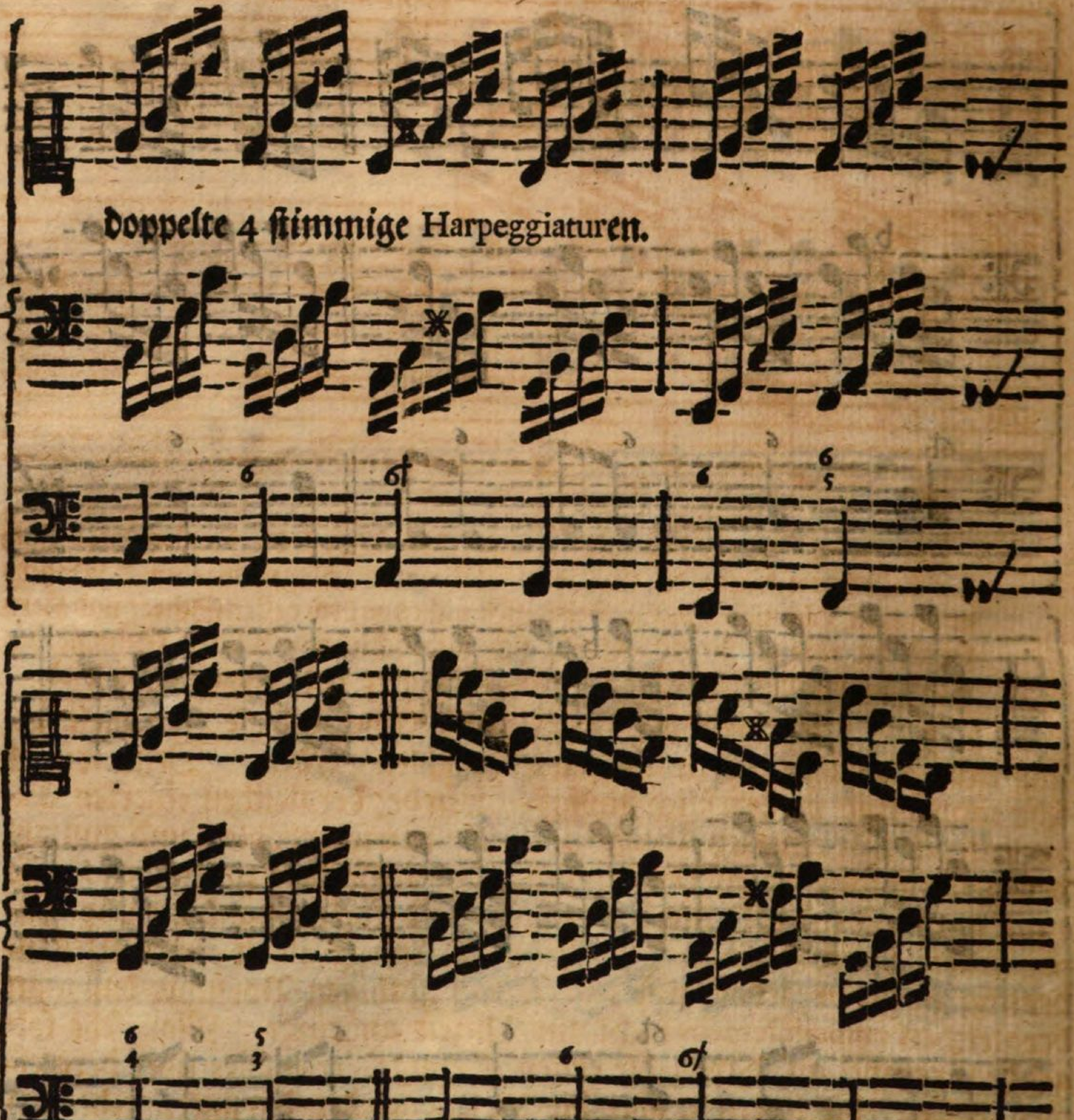


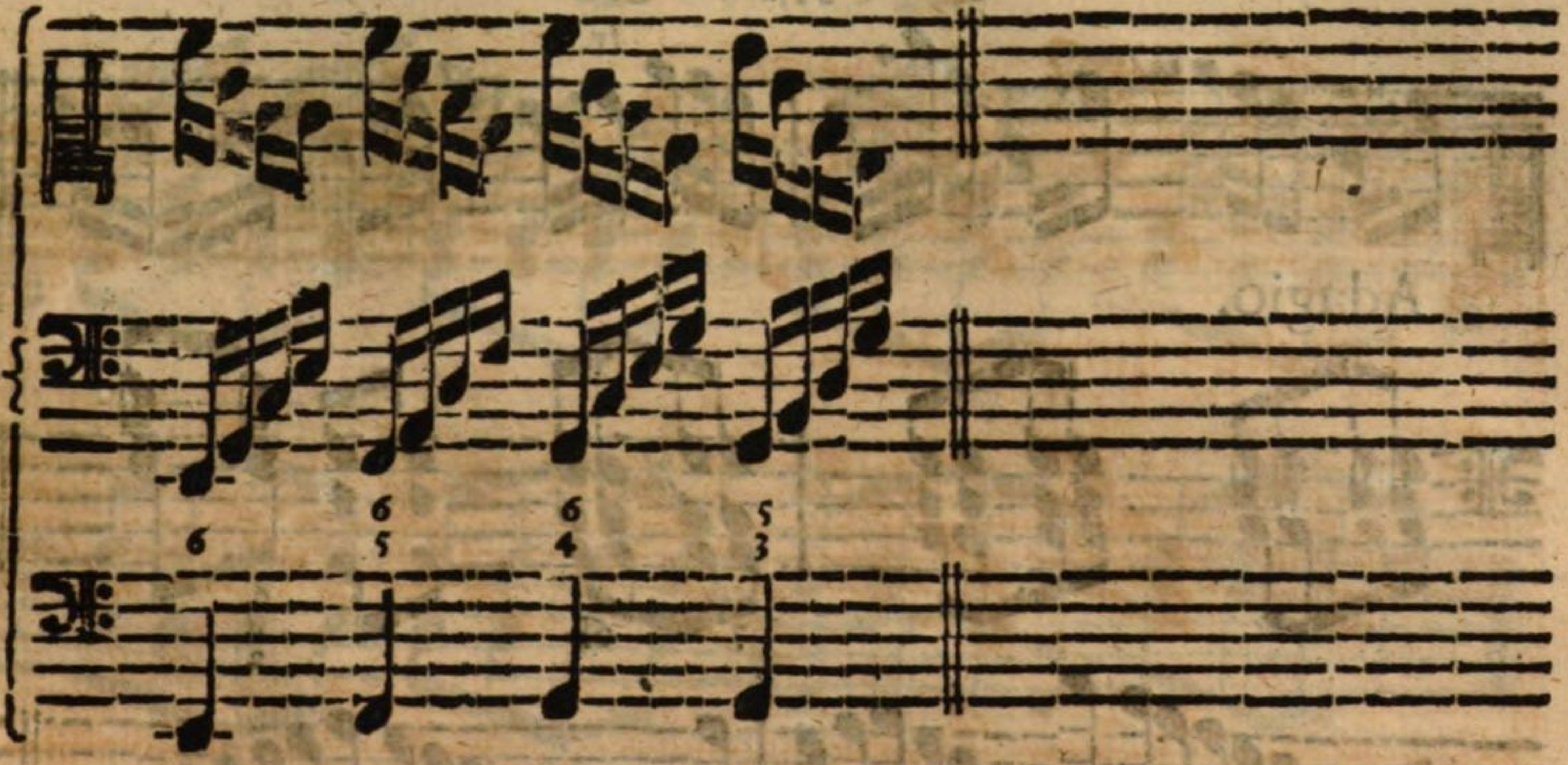


Doppelte 3 ſtimmige Harpeggiaturen.





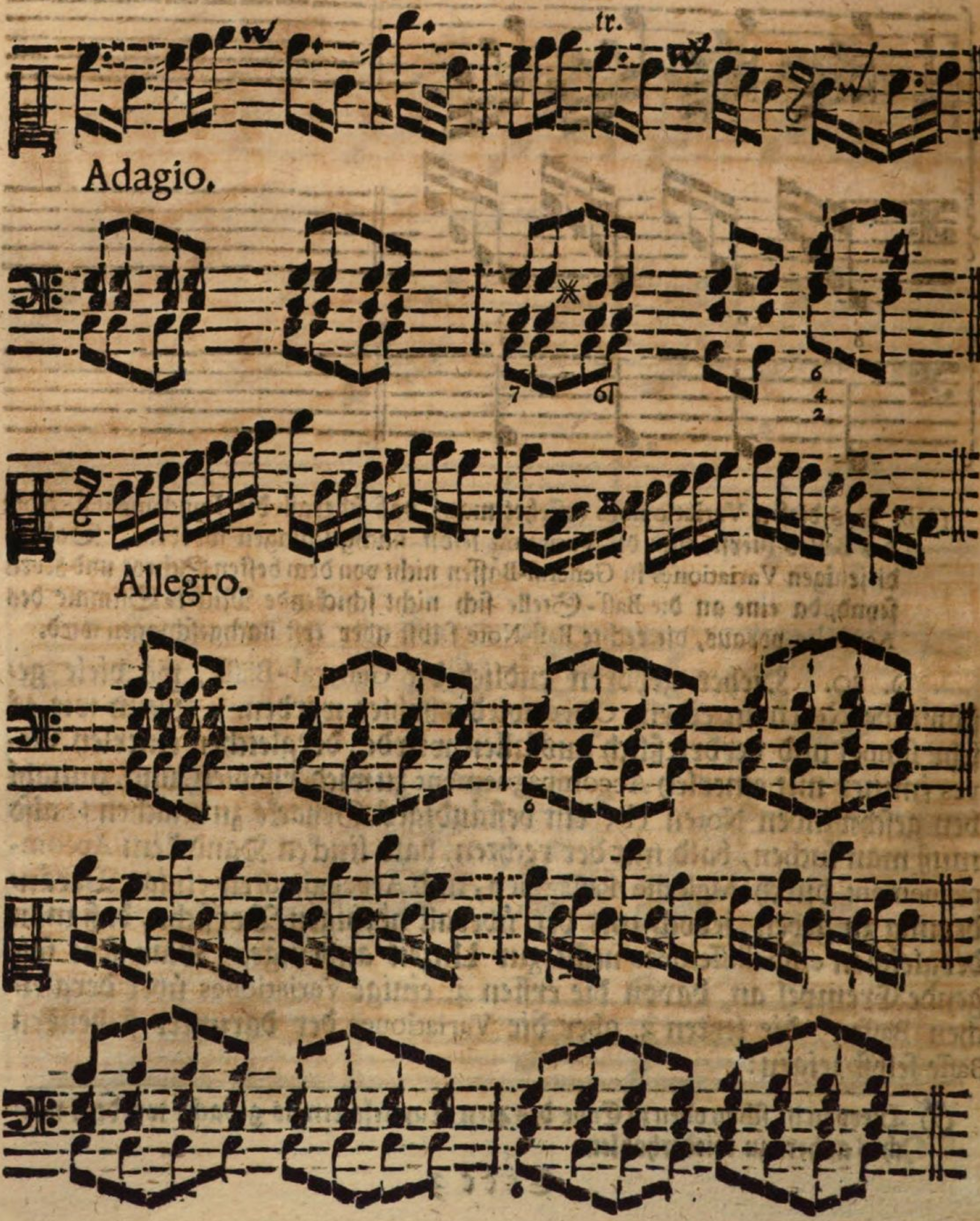

doppelte 4 ſtimmige Harpeggiaturen.

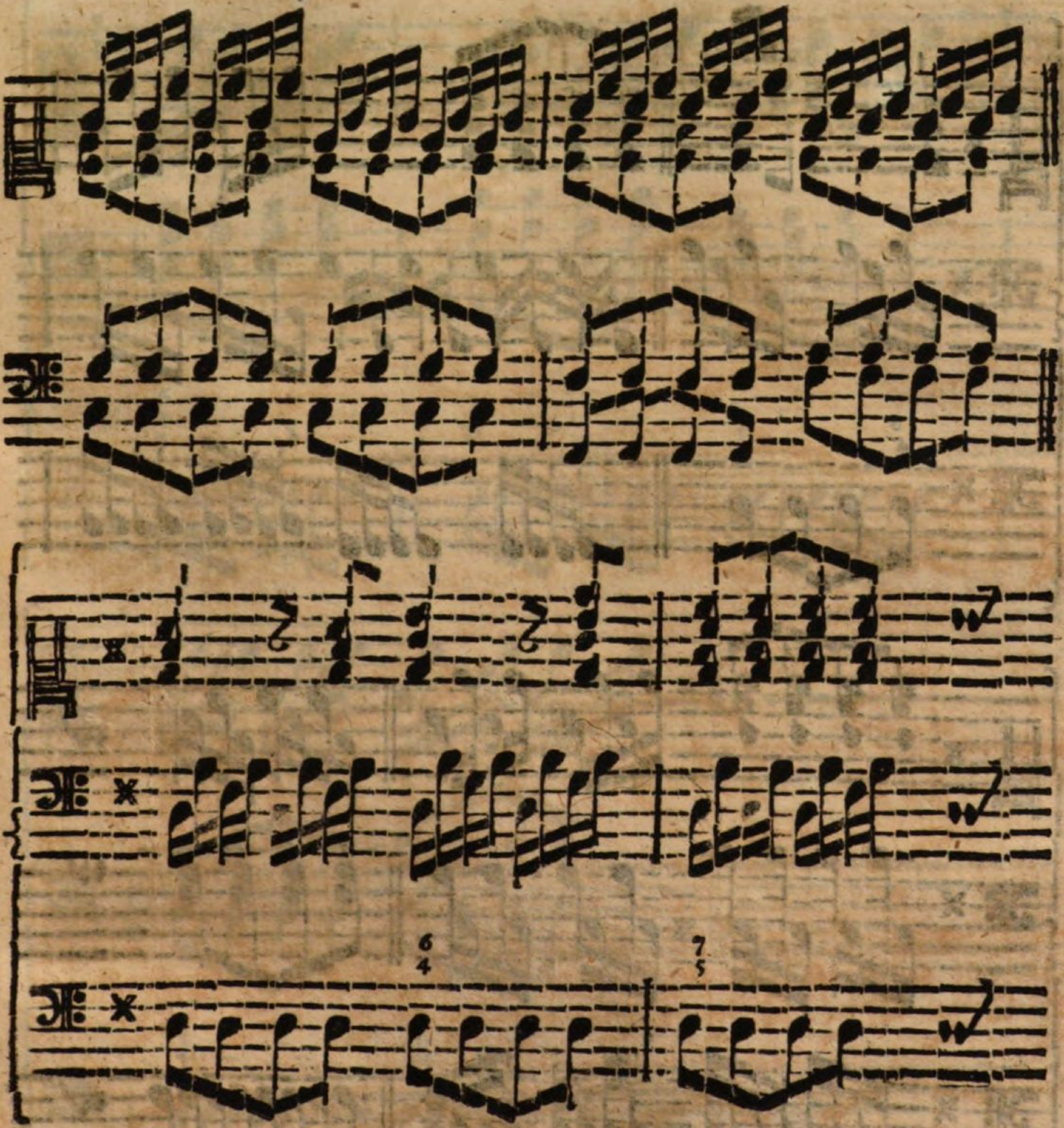


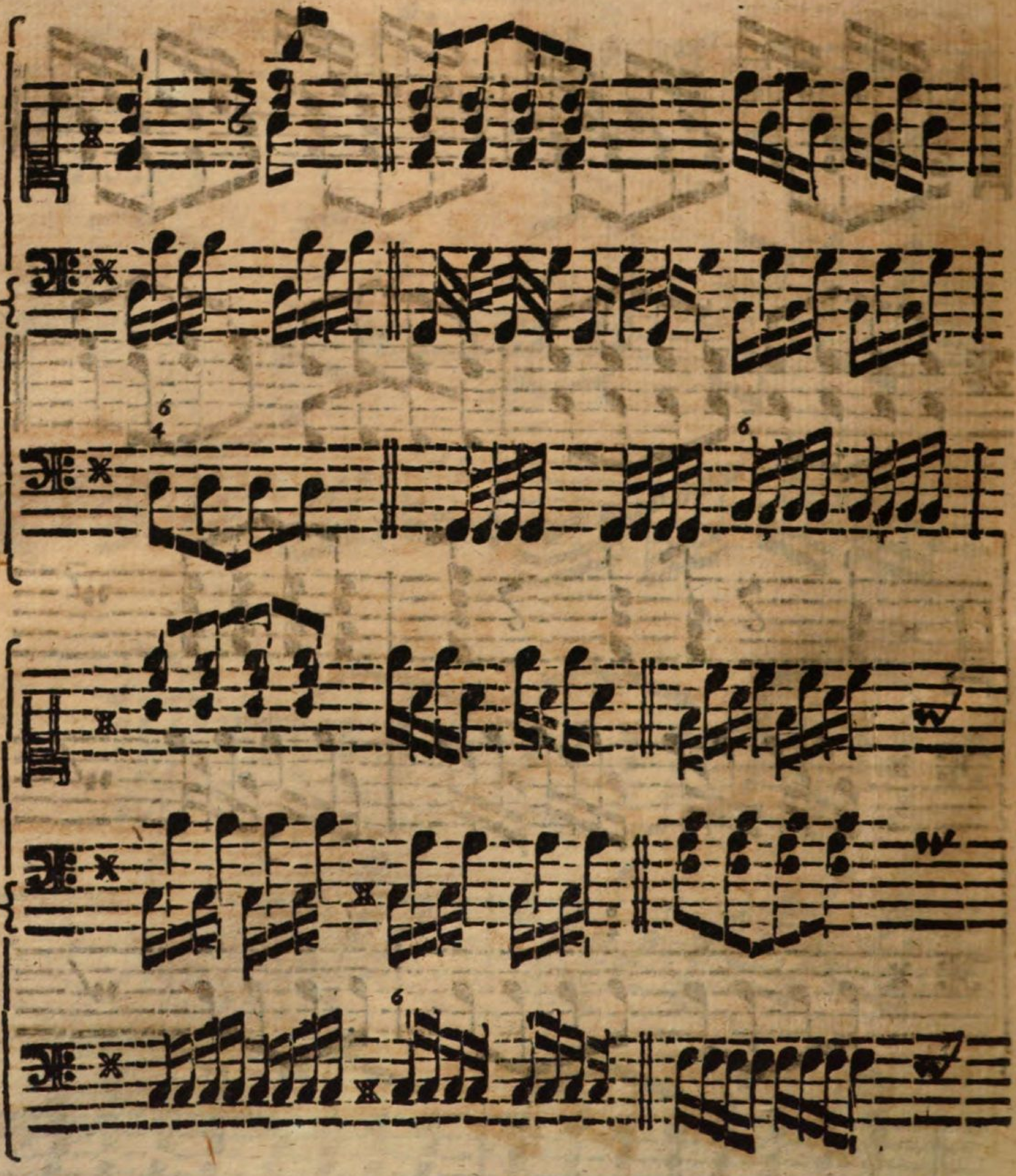
(NB. Aus dieſen Variationibus erſiehet man, daß überall die Fundamental-Note des Baſſes zuerſt, und die Variation ſelbſt nachgeſchlagen worden. Dahero diejenigen Variationes in General-Bäſſen nicht von dem beſten Schrot und Korn ſeynd, da eine an die Baſſ-Stelle ſich nicht ſchickende Mittel-Stimme des Accordes voraus, die rechte Baſſ-Note ſelbſt aber erſt nachgeſchlagen wird.

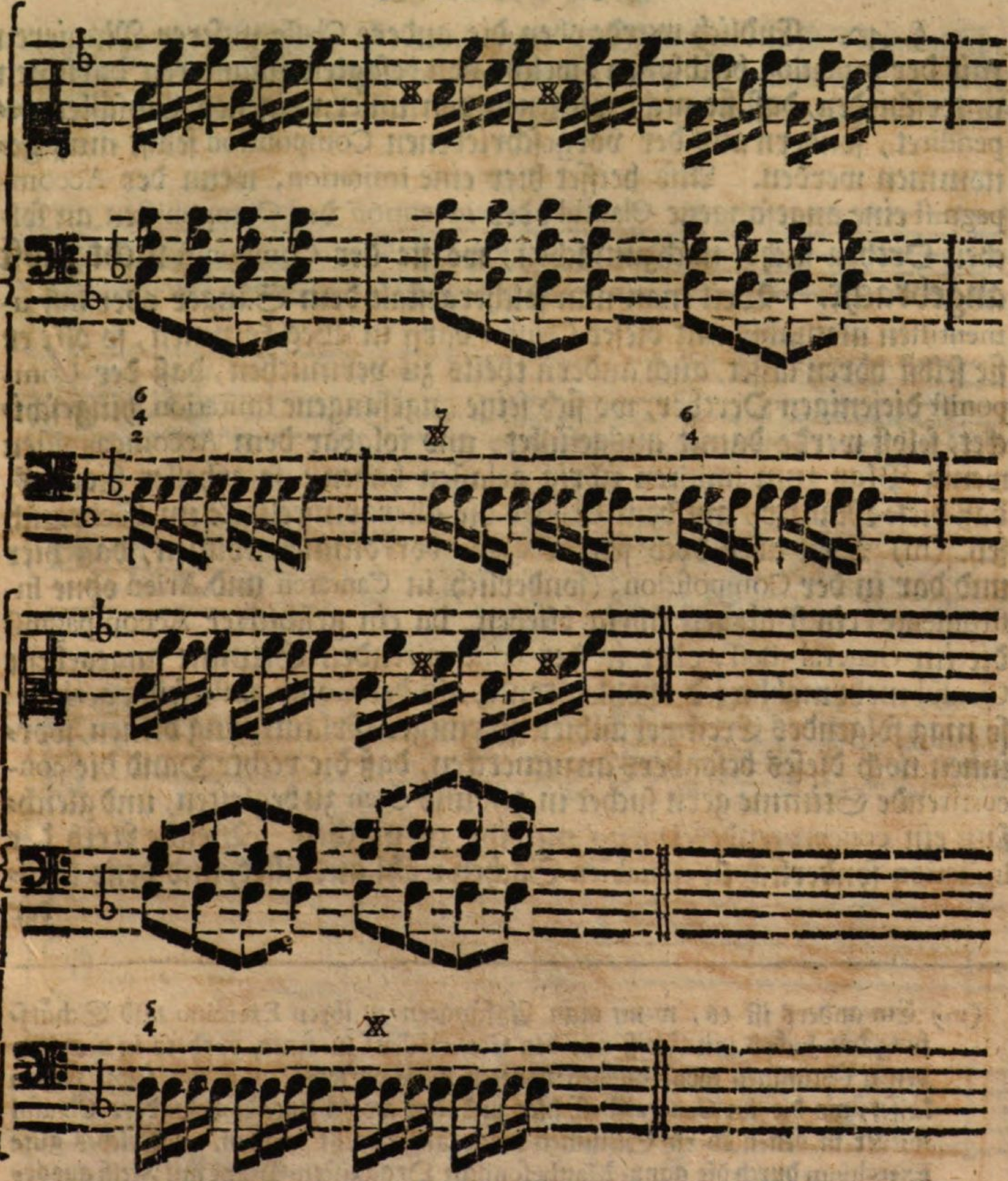
§. 39. Hieher gehören endlich die General-Bäſſe, wo viele geſchwinde Noten in einem Clave wiederhohlet werden. Denn wie es ſehr ſimpel und verdrießlich ausfallen würde, dergleichen einerley Claves immer mit einerley Accompagnement zu wiederhohlen, und, zumahl bey geſchwinden Noten (l), ein beſtändiges Gehacke zu machen: alſo muß man ſuchen, bald mit der rechten, bald lincken Hand dem Accompagnement durch Melodie Paſſaggien, und Arpeggiaturen einige Veränderung zu geben, jedoch mit der überall nöthigen Vorſicht, daß man dergleichen embelliſſemens nicht zur Unzeit anbringe. Man ſehe folgende Exempel an, davon die erſten 4. einige Variationes über dergleichen Bäſſen, die letzten 3. aber die Variationes der darunter ſtehenden Bäſſe ſelbſt zeigen:

(l) Hiervon iſt ſchon oben zu Ende des 4ten Capitels etwas gedacht worden, welches anhero zu wiederhohlen.


tr.
Adagio.
Allegro.


6
4
7
5



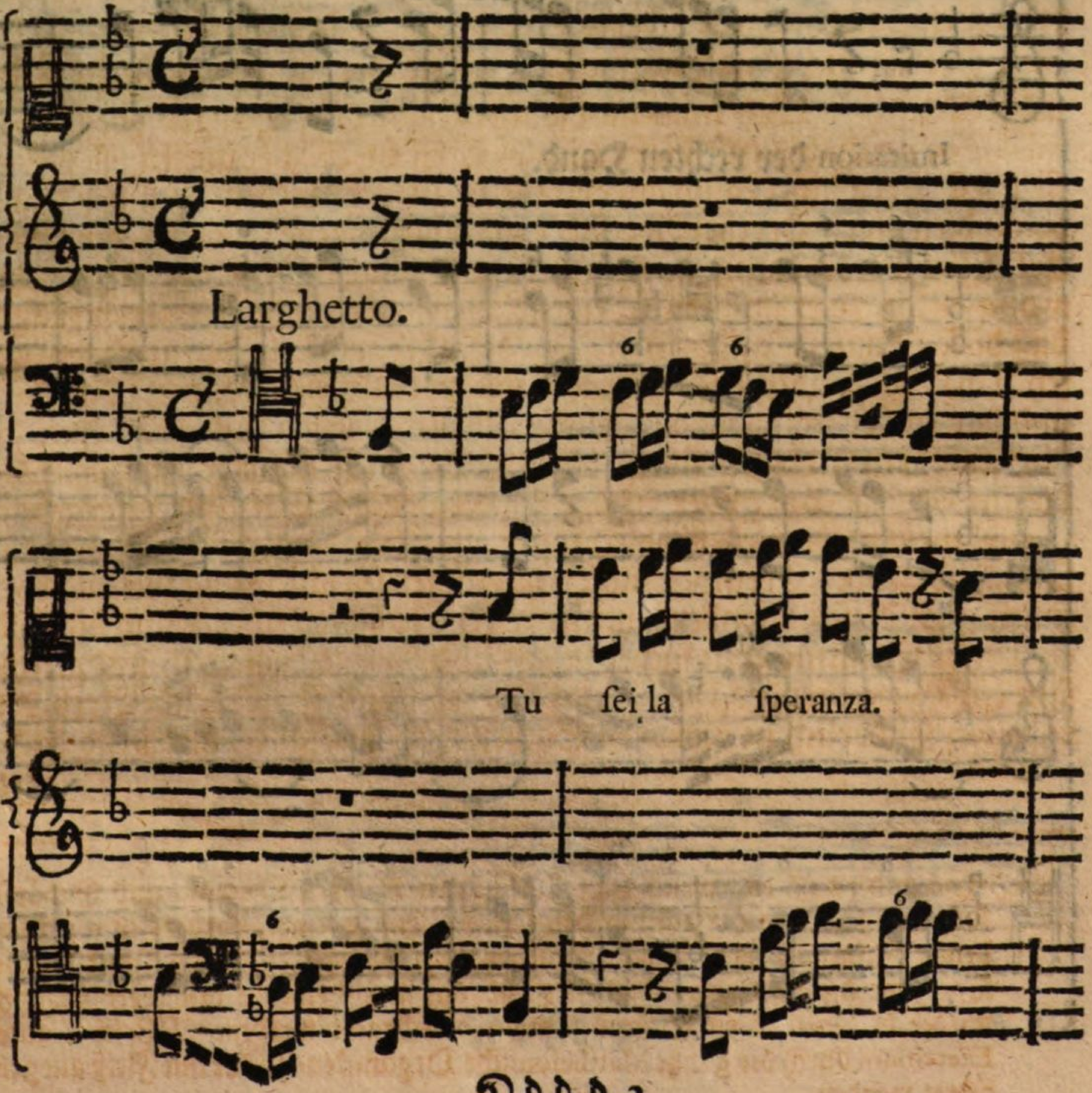


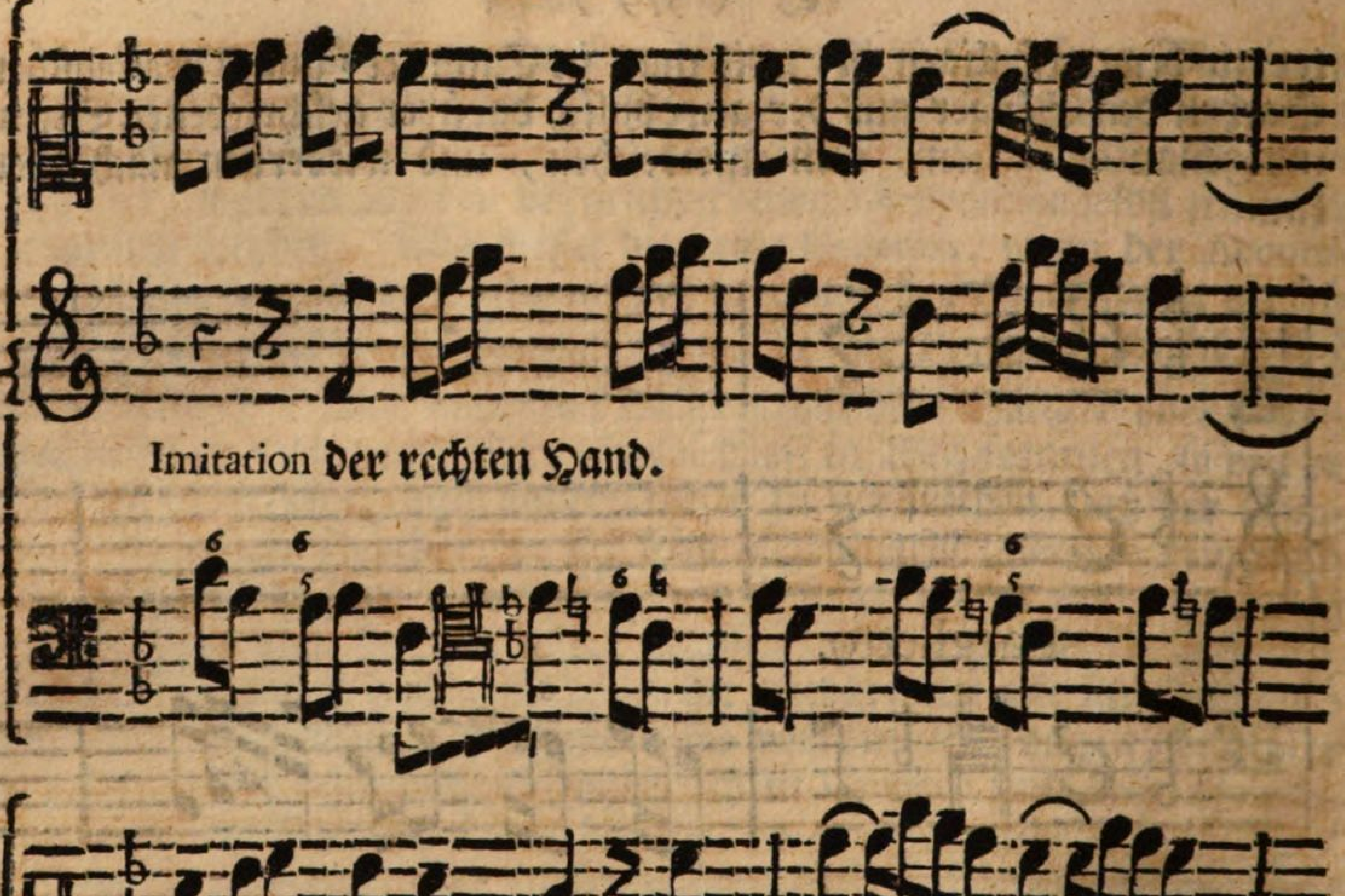
§. 40. Endlich wurde oben die andere Claſſe unſerer Manieren mit der Imitation beſchloſſen, welche von beſagten Manieren darinnen unterſchieden, daß ſie nicht wie jene, von unſern eigenen Einfällen dependiret, ſondern aus der vorgeſchriebenen Compoſition ſelbſt muß genommen werden. Alſo heiſſet hier eine Imitation, wenn der Accompagniſt eine angefangene Clauſul oder Invention des Componiſten an ſolchen Orthen ſuchet nachzumachen, wo ſie der Componiſt nicht ſelbſt angebracht. Weil man nun ſolchergeſtalt dem Sänger oder Inſtrumentiſten niemahls mit dieſer Clauſul darff in Weg kommen, ſo offt er ſie ſelbſt hören läſſet, auch andern theils zu vermuthen, daß der Componiſt diejenigen Oerther, wo ſich ſeine angefangene Imitation hingeſchicket, ſelbſt werde damit ausgefüllet, und folgbar dem Accompagniſten wenig Platz zum imitiren übrig gelaſſen haben: ſo erhellet hieraus, daß dieſe Manier, auf dem Clavier die allerarmſeeligſte im Gebrauch ſey. (m) Weil aber doch ſeltene Caſus vorkommen können, daß hier und dar in der Compoſition, (ſonderlich in Cantaten und Arien ohne Inſtrumente) ein Plätzgen übrig blieben, da ein geſchickter Accompagniſt die im General-Baſſ, oder in der concertirenden Stimme angegebene Clauſul mehrmahl wiederhohlen könte, als der Componiſte ſelbſt gethan: ſo mag folgendes Exempel allhier zu einiger Erläuterung dienen, worinnen noch dieſes beſonders anzumercken, daß die rechte Hand die concertirende Stimme gern ſuchet in 3en und 6ten zu begleiten, und gleichſam ein concertirendes Duetto mit ihr zu machen. Welche Arth der Imitation ſonderlich in cantablen Sachen wohl ausfället, und deſto leich-

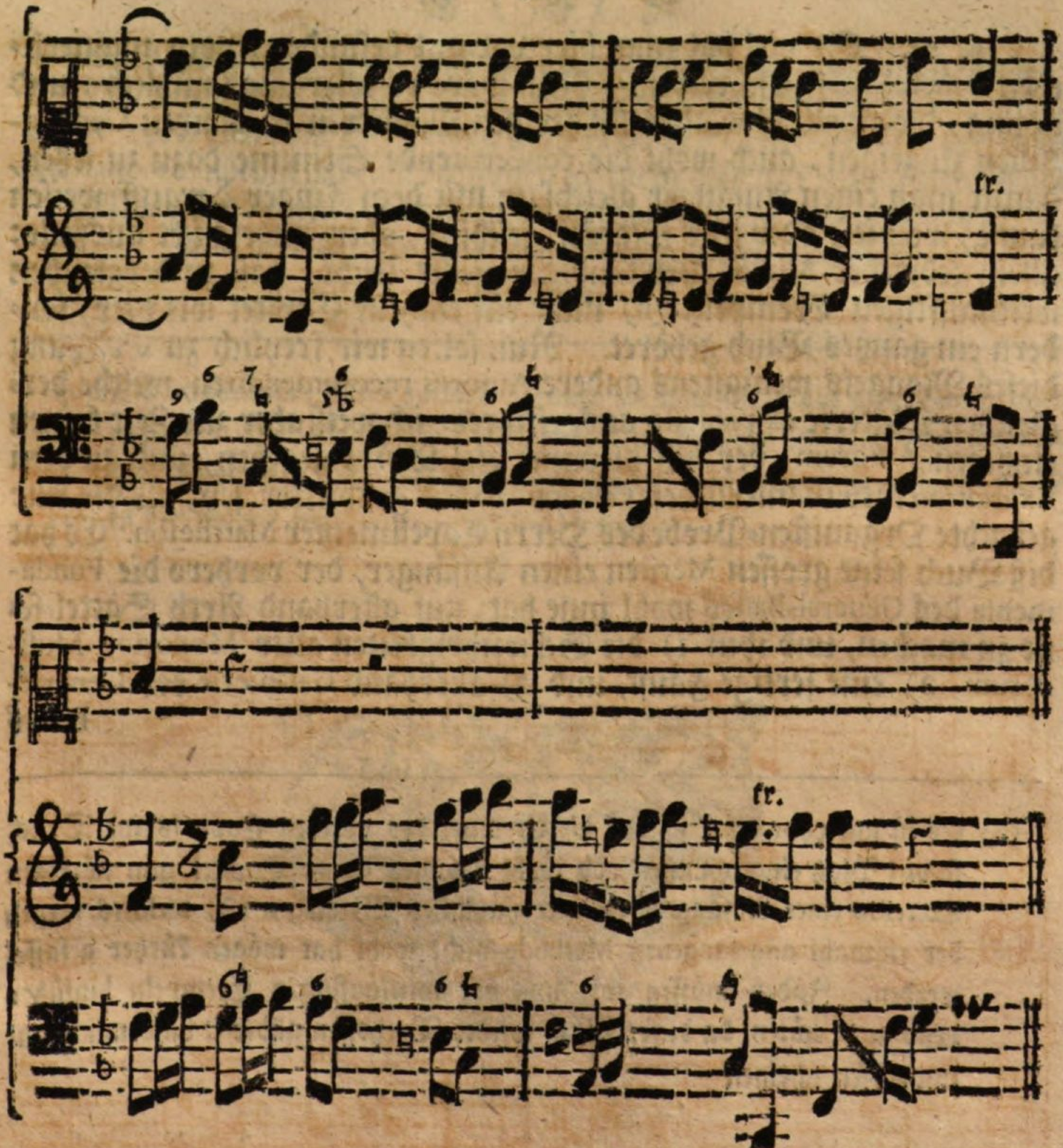
ter

(m) Ein anders iſt es, wenn man Anfängern zu ihren Exercitio und Schärffung des Judicii mit Fleiß nur den General-Baſſ zu einer, vorhero in verſchiedenen Stimmen wohl ausgearbeiteten Pieçe vorleget, und ihn ſelbſt ſuchen läſſet, wo die im General-Baſſ hier und dar vorſcheinende beſondere Clauſul wieder in denen obern Stimmen möge angebracht werden. Welches gute Exercitium durch die gantze Mattheſoniſche Organiſten-Probe mit Fleiß ausgeführet worden.

ter zu bewerckſtelligen iſt, weil man in Cammer⸗ und Theatraliſchen Sachen den Sänger aus der gewöhnlich darüber geſchriebenen Stimme genau obſerviren, ihm ausweichen, und wiederum nachgehen kan.




Imitation der rechten Hand.
fr.



§. 41.

§. 41. So viel hat man hier vor gut befunden, vom manierlichen General-Basſ zu ſchreiben. Nun wäre es allerdings nützlich, und nöthig, die Application aller bißherigen Manieren in gantzen General-Baſſen zu zeigen, auch wohl die concertirende Stimme dazu zu ſetzen, damit man einen Anfänger gleichſam mit dem Finger darauff weiſen könne, wo dieſe oder jene Manier geſchickt, oder ungeſchickt ausfalle: allein jedweder Muſic-Verſtändiger ſiehet leicht, daß zu dergleichen weitläufftigen Exempeln (n) nicht ein eintzeln Capitel wie hier, ſondern ein gantzes Buch gehöret. Nun ſolten wir freylich zu Erſetzung dieſes Mangels wenigſtens andere Autores recommendiren, welche dergleichen Materie ex profeſſo ausgeführet: ich weiß aber zur Zeit keinen eintzigen Autorem, der ſich hierinne viel Mühe gegeben, und zu dem Exercitio eines manierlichen General-Baſſes geſchickter ſey, als die nur gedachte Organiſten-Probe des Herrn Capellmeiſter Mattheſon. Es hat diß Buch ſeine groſſen Meriten einen Anfänger, der vorhero die Fundamenta des General-Baſſes wohl inne hat, auf allerhand Arth Sattel-feſte zu machen, und ihm 1) die Schwührigkeiten aller Modorum Muſicorum, 2) eine fertige Fauſt, und 3) allerhand Galanterie des General-Baſſes

(n) Es iſt mir ohne diß Leid, daß die Exempel des vorigen Capitels im Druck ſo viel Platz eingenommen, ob wohl beſagtes gantze Capitel zum nöthigen Exercitio eines Anfängers ein gar nützliches Werckgen iſt, welches wegen der einmahl angefangenen Methode nicht wohl hat mögen kürtzer gefaſſet werden. Indeß müſſen wir uns vor weitläufftigen Exempeln hinführo deſto mehr hüten, da dieſes Buch wieder Verhoffen allbereit unförmlich anzuwachſen ſcheinet.

Baſſes beyzubringen. (o) Und bin ich (meiner Seits ohne eitlen Ruhm) der Meynung, daß wer gedachte Organiſten-Probe dieſem Tractat an die Seite ſetzet, er weder in Theoria, noch Praxi des General-Baſſes, den dritten Autorem nöthig habe. Weswegen ich mehr beſagte Organiſten-Probe allhier ſtatt einer Erweiterung dieſes Capitels recommendire, und hiermit die erſte Eintheilung dieſes Werckes beſchließe.

(o) Ich argumentire hier à potiori. Einige harmoniſche Sätze und Gänge aber wird der Herr Autor ſelbſt verantworten, darüber ich mich hier nicht in Streit einlaſſen kan. Vielleicht bey anderer Gelegenheit ein mehrers, wenn es von nöthen iſt.

Ende
des erſten Theils.

Andere Abtheilung,
Von
Der vollkommenen Wiſſenſchafft
Des
GENERAL-BASSES.
Das I. Capitel.
Von
Theatraliſchen Reſolutionibus der Diſſonantien.

§. 1.

Biß hieher iſt vor Anfänger geſchrieben worden: Nunmehro aber haben wir mit denenjenigen zu thun, welche allbereit die gehörig bezifferte General-Bäſſe ohne groſſes Beſinnen accompagniren, und ſich hierinnen mit Wahrheit einiger Perfection rühmen können. Denn ohne dieſes Præſuppoſitum werden folgende Capitel einen Lehrbegierigen theils ſchwer zu verſtehen, noch ſchwehrer aber zu practiciren ſeyn.

§. 2. Gleichwie nun die General-Bäſſe in Kirchen-Sachen, Sonaten, und ſonſt bey allen Gelegenheiten, wo gar keine Vocal- und Inſtrumental-Stimme zugleich über dem Baſſe ſtehet, jederzeit mit gehörigen Signaturen ſollen (a) und pflegen bezeichnet zu werden: Alſo iſt es hingegen mit dem

(a) Man müſte ſich denn auf die Kunſt und das Gehör eines erfahrnen Accompagniſten rechtſchaffen zu verlaſſen wiſſen. Wiewohl es demnach bey ſchwer, und extravagant geſetzten Sachen nicht allzeit ſo gar richtig abgehen kan.

dem Cammer- und Theatraliſchen Stylo gantz anders beſchaffen. Denn da werden uns Arien, Cantaten, Opern, Inſtrumental-Solo, Duett &c. vorgeleget, da all'ordinaire über dem Baſſe keine Ziffern zu finden ſeyn, ſondern man ſelbige aus der partitur, ja meiſt aus einer eintzeln darüber geſchriebenen Stimme ex tempore heraus ſuchen, und das übrige nach der Kunſt und dem Gehöre gleichſam errathen muß. Von dergleichen unbezifferten General-Bäſſen iſt hier die Rede. Weswegen wir nunmehro der Theatraliſchen Compoſition näher treten, und einen Lehrbegierigen deroſelben beſondere Sätze und Gänge vorhero erklähren müſſen, ehe wir mit Nutz zur würcklichen Praxi des Theatraliſchen Accompagnementes ſchreiten.

§. 3. Es iſt nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er obſervire keine Regeln, und verfahre man mit denen Diſſonantien und derſelben ſchönen reſolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier ſolcher Leute Unwiſſenheit deutlich zeigen, und beweiſen, daß dieſer Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künſtlichere und ſchönere Reſolutiones Con-& Diſſonantiarum habe, als der regulirteſte antique ſtylus ſelbſt. Und weil dieſes eine Materie iſt, welche heut zu Tage bey denen meiſten, ja auch ſo gar (welches zu verwundern) bey ſonſt berühmten Componiſten und groſſen Contrapunctiſten (*) annoch inter terras incognitas, oder unter die unbekandten Länder gehöret, da doch gleichwohl die Fundamenta des gantzen Theatraliſchen Styli, darauff beruhen: ſo hoffe, es werde manchen ein Gefalle geſchehen, wenn wir dieſe ſo nützliche Materie (darinnen man keinen Vorgänger weiß) allhier gründlich zu unterſuchen, uns bemühen.

§. 4. Die Alten haben uns mit dem Stylo gravi, oder ſo genandten Alla breve die erſten Regeln einer legalen Reſolution der Diſſonantien erfunden, welches allerdings was ſchönes, und fundamentales iſt. Allein gleichwie in allen Künſten die Inventa der Alten nach und nach raffiniret, verändert und vermehret worden: alſo iſt es auch mit gedachten Reſolutionibus des Styli gravis ergangen. Man wurde gleichſam überdrüßig, die Diſſonantien immer nach einer Leyer vorher zu binden, und nachgehends (nach der

---

(*) Solten ſie auch noch ſo viel mächtigen Potentaten gedienet haben.

der meiſten Arth) per gradum unter ſich zu reſolviren, welches bey unſern Zeiten eine Sache iſt, die man noch wohl einen kleinen muſicaliſchen a. b. c. Schützen ohne groſſes Kopffbrechen beybringen kan. Dahero fienge man endlich an, den Stylum zu verändern, die muſicaliſchen Sätze mit mehrer Freyheit zu verkehren, und inſonderheit die ligaturas & reſolutiones diſſonantiarum nach Anleitung der Natur (welche in allen Künſten die beſte Lehrmeiſterin iſt) auf allerhand Arth theils zu variren, theils vor und nach der reſolution die Stimmen zu verwechſeln, wie wir unten weitläufftige Exempel ſehen werden. Dergleichen Verwechſelung der Stimmen, oder Verwechſelung der Harmonie (nach der bekandten Arth zu reden) iſt nun ſonderlich nach Erfindung des Theatraliſchen Styli auf das höchſte und gleichſam ad exceſſum getrieben worden, weil immer einer dem andern es in ſolchen Neuigkeiten, und vermeinten Libertæten zuvor thun wollen, ohne zu wiſſen, warum? oder aus was Fundament ſolches geſchehen könne?

§. 5. Wollen wir nun den Stylum Theatralem ins reine bringen, das Solide behalten, und das ungegründete verwerffen, ſo müſſen wir auf das wahre Fundament gehen, und vor allen andern principiis zu einer Haupt-Regel ſetzen: **Daß ordentlicher Weiſe kein, in Diſſonantien beſtehender Theatraliſcher Satz oder Gang vor richtig paſſiren könne, wo nicht zugleich eine legale Reſolution der Diſſonanz darauff erfolget,** es geſchehe nun ſolches vor oder nach der Verwechſelung der Harmonie, in der obern- mittlern- oder unterſten Stimme. Hält der Satz dieſe Probe, ſo iſt er fundamental: wo nicht, ſo iſt er allerdings verdächtig, und ohne groſſe raiſon nicht zu approbiren. Damit wir nun ſehen mögen, wie unzehlige ſchöne und künſtliche Verwechſelung der Harmonie unſer Theatraliſcher Stylus habe, die alle theils beſagte Probe halten, theils auf andere dergleichen ſichere principia gegründet ſeyn, ſo wollen wir allhier folgende Puncte nach der Reihe durchgehen, und zeigen:

1) Wie jedwede Diſſonanz vor ihrer Reſolution könne, und möge variret werden.

2) Wie man mit guten Grunde in eine Diſſonanz ſpringen, auch dieſe, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge ſtehen könne.

3) Wie man die Harmonie vor der Reſolution der Diſſonanz ſicher verwechſeln möge.

4) Wie dergleichen Verwechſelung bey der Reſolution ſelbſt geſchehe.

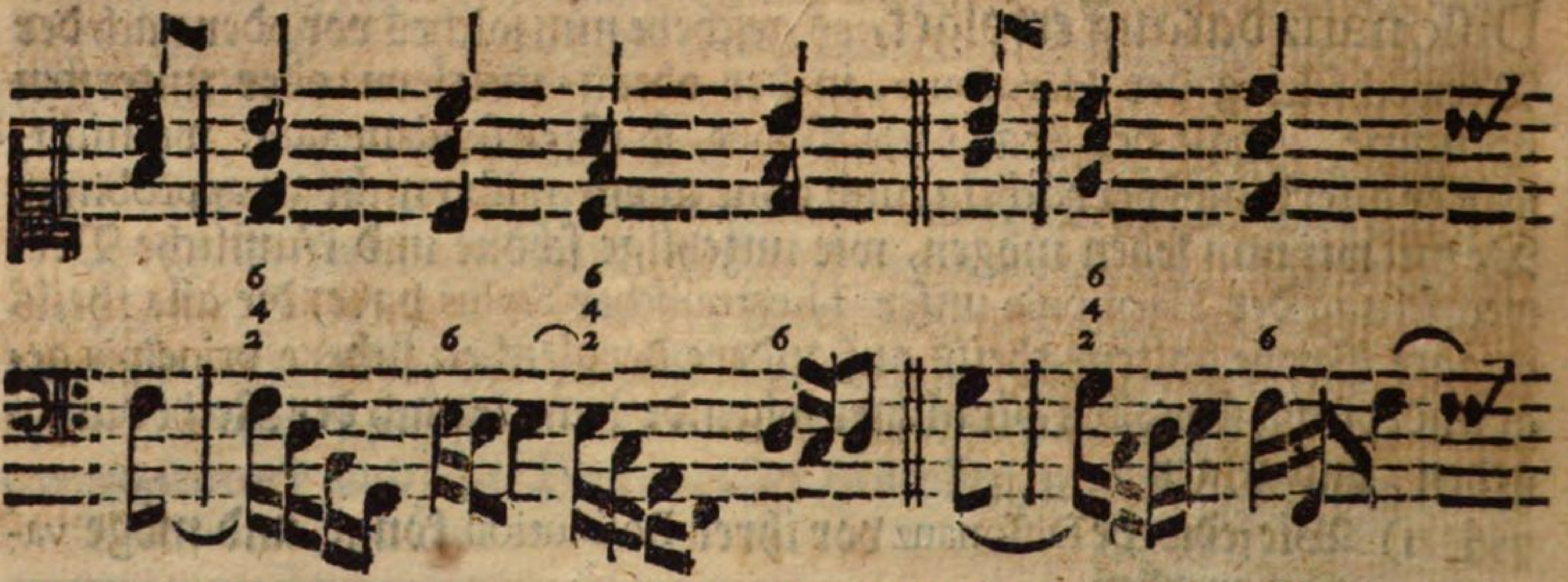
5) Von der Anticipation des Tranſitus im Baſſe.

6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.

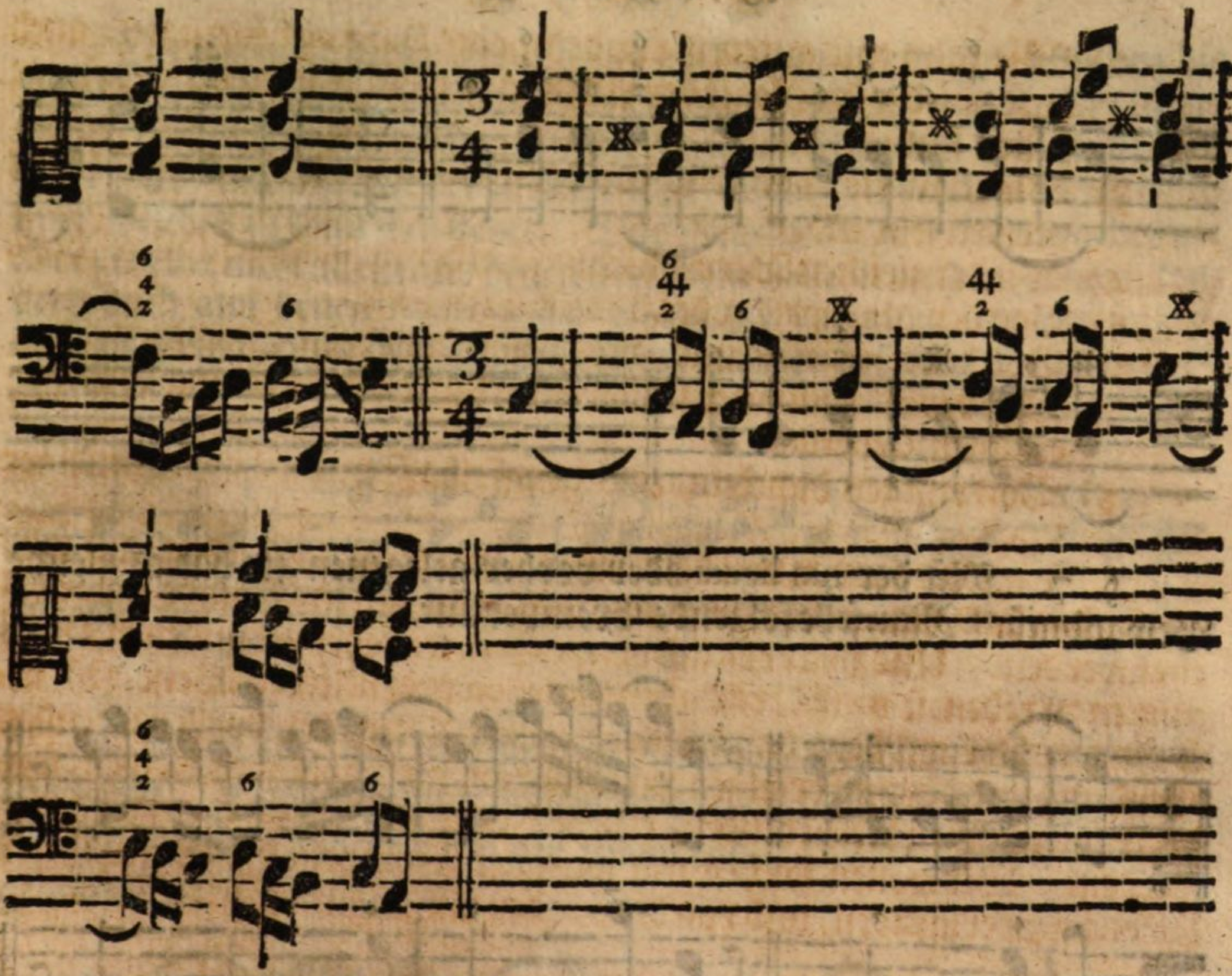
7) Von der reſolution der Diſſonantien bey Verwechſelung der muſicaliſchen Generum.

8) Von einigen dunckeln, und zweiffelhafften Caſibus in heutiger Praxi.

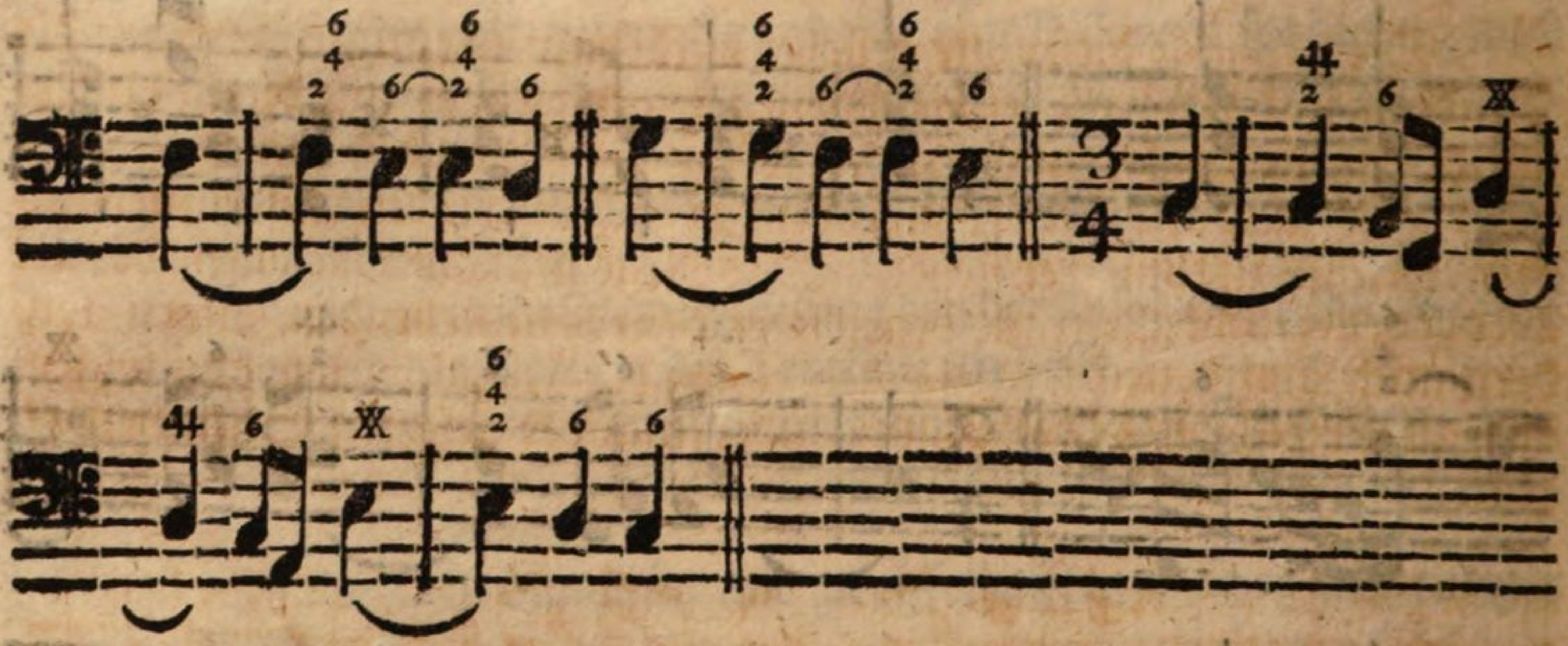
§. 6. Wir fangen von dem erſten Puncte an, und ſehen, auf was Arth jedwede Diſſonanz vor ihrer reſolution mit guten Grunde möge variret werden. Und zwar erſtlich von præparirten, oder gebundenen Diſſonantien zu reden, ſo muß dergleichen Variation ordentlicher Weiſe (b) alſo eingerichtet werden, daß die fundamental-Noten der vorhergehenden Bindung und darauff erfolgenden reſolution niemahls weg bleiben, ſondern nur zwiſchen dieſen beyden, etliche Noten zur Variation eingeſchoben werden. Wir wollen ſolches mit wenigen Exempeln der vornehmſten Diſſonantien erläutern, und von der 2de den Anfang machen:



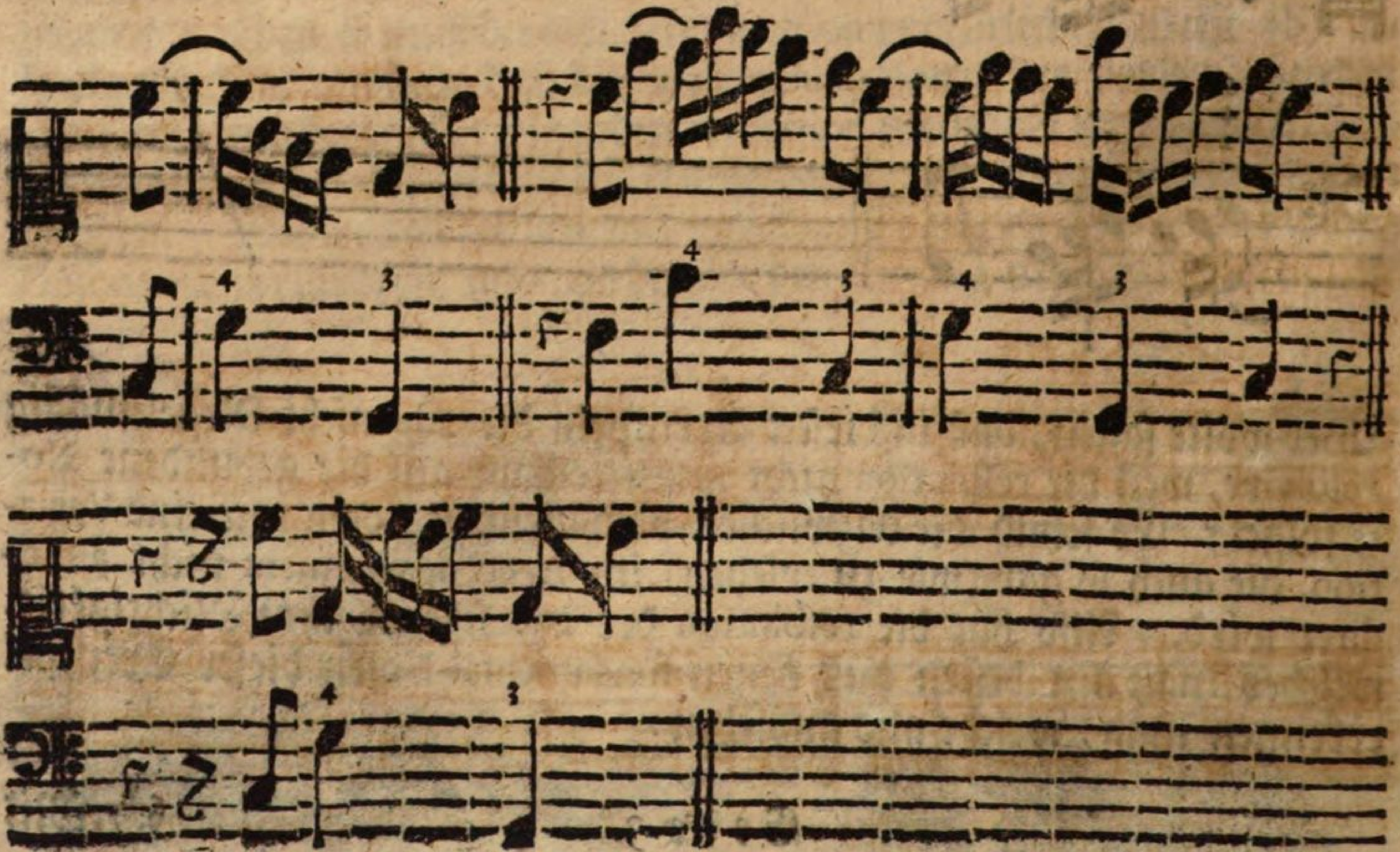
(b) Ich ſage ordentlicher Weiſe, denn unten werden wir auch auſſerordentliche Caſus ſehen.



Wer wolte ſagen, daß in dieſen Exempeln die 2de nicht Regel-mäßig reſolvire, weil die reſolution nicht unmittelbahr auf die gebundene Note folget? Es ſeynd die dazwiſchen vorfallenden Noten nur eine Variation, die auch ſo gar (wie zu erſehen) im Accompagnement nicht attendiret wird. Alſo hat die reſolution der 2de überall ihre Richtigkeit, welches man am beſten aus denen fundamental-Noten dieſer Exempel erkennen mag, welche alſo ausſehen:

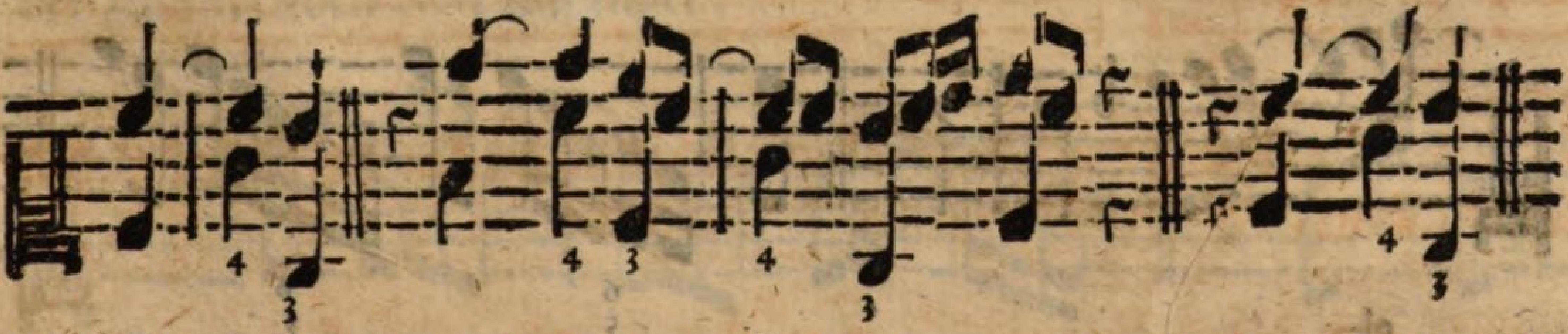


§. 7. Mit der 4ta ligata oder vorher gelegenen 4te hat es gleiche Bewandniß. Man ſehe folgende Exempel an:

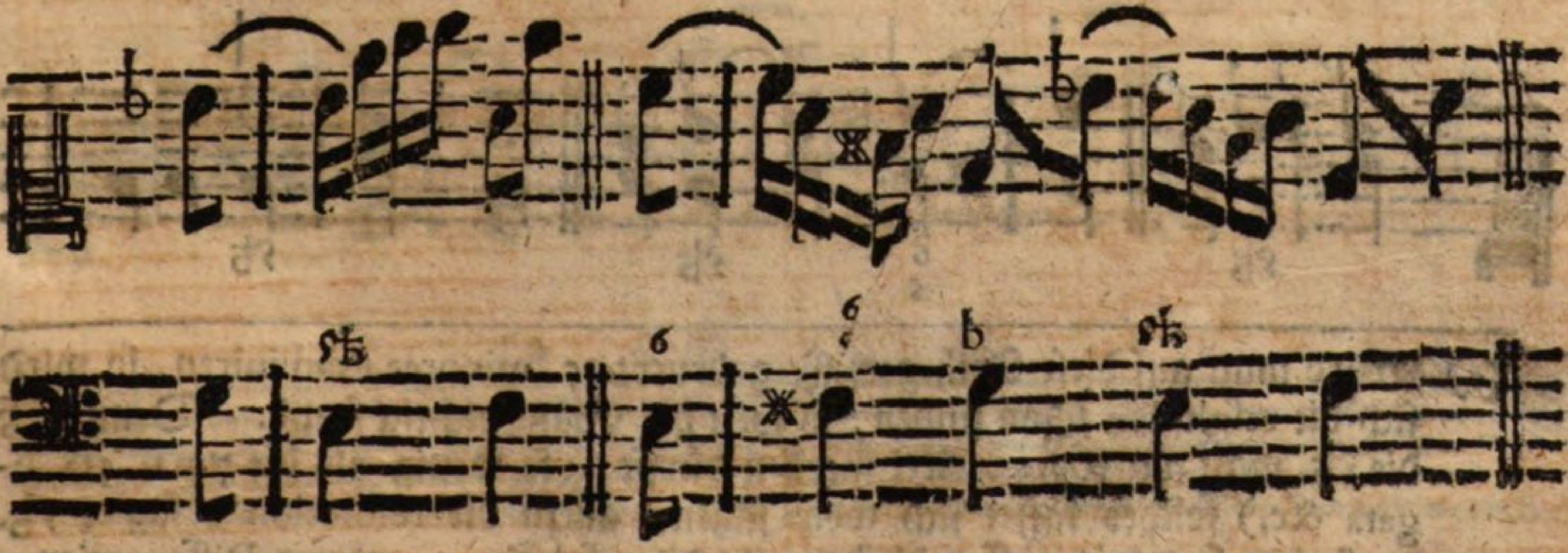


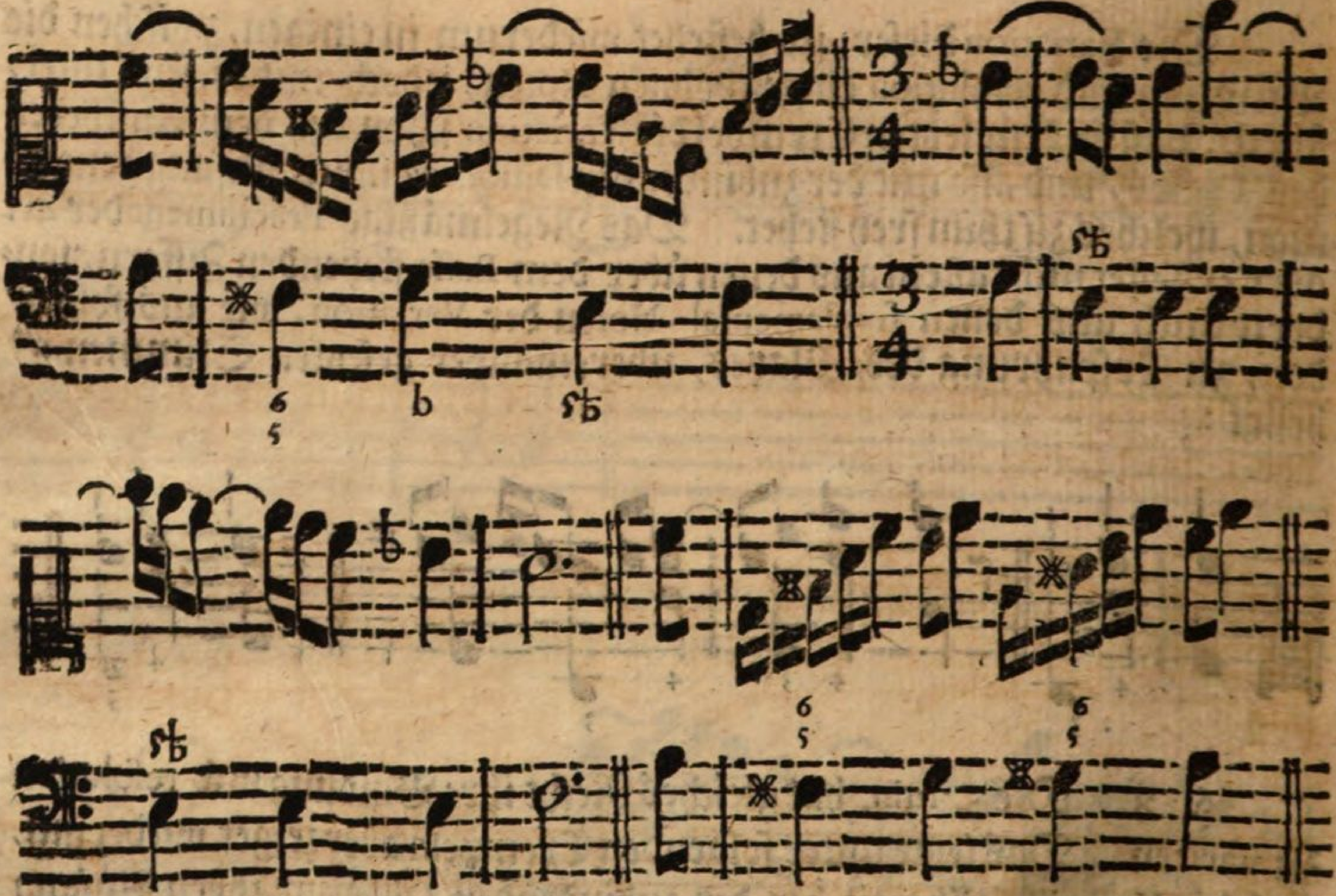
Die

Die Variation dieſer 4te beſtehet wiederum in einigen, zwiſchen die Bindung und reſolution eingeſchobnen Noten, jedoch mit dieſen Unterſcheid, daß in dem letzten Exempel die Variation ſchon bey dem Auffheben des Tactes, und alſo mit der zubindenden Diſſonanz ihren Anfang genommen, welches zu thun frey ſtehet. Das Regelmäßige Tractament der 4te aber erhellet nicht allein aus denen über dem Baſſe ſtehenden Ziffern, ſondern auch aus denen fundamental-Noten der Variation, wie aus folgenden, zu Erſpahrung des Platzes, übereinander geſetzten Stimmen erhellet:

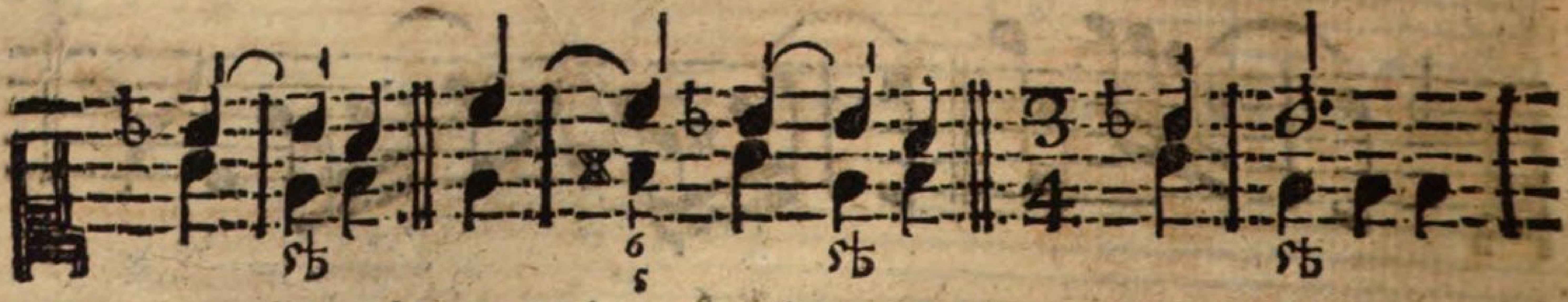


§. 8. Die 5. min. hat gleiches Recht ihre Bindung und reſolution zu variren. Das letzte unter folgenden Exempeln aber zeiget wiederum, daß die Variation allbereit bey der zubindenden Diſſonanz ihren Anfang genommen:

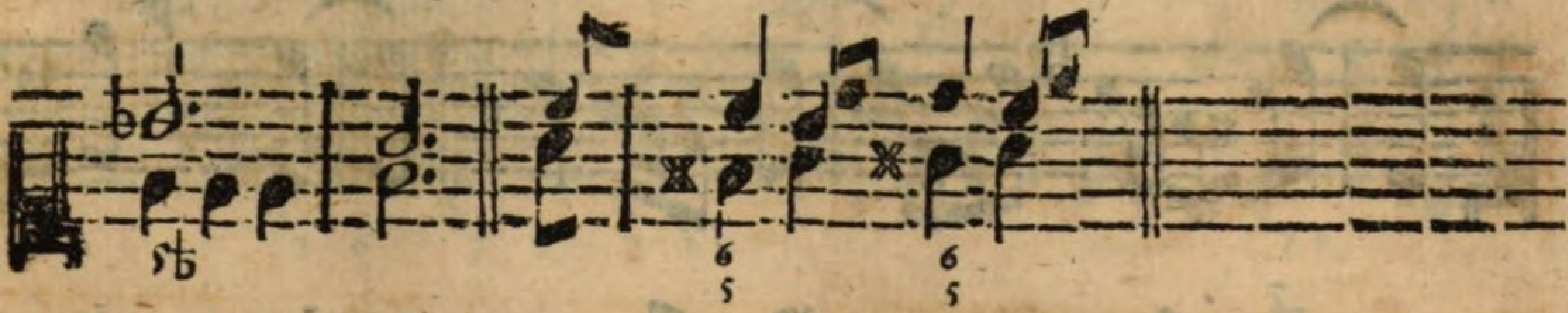




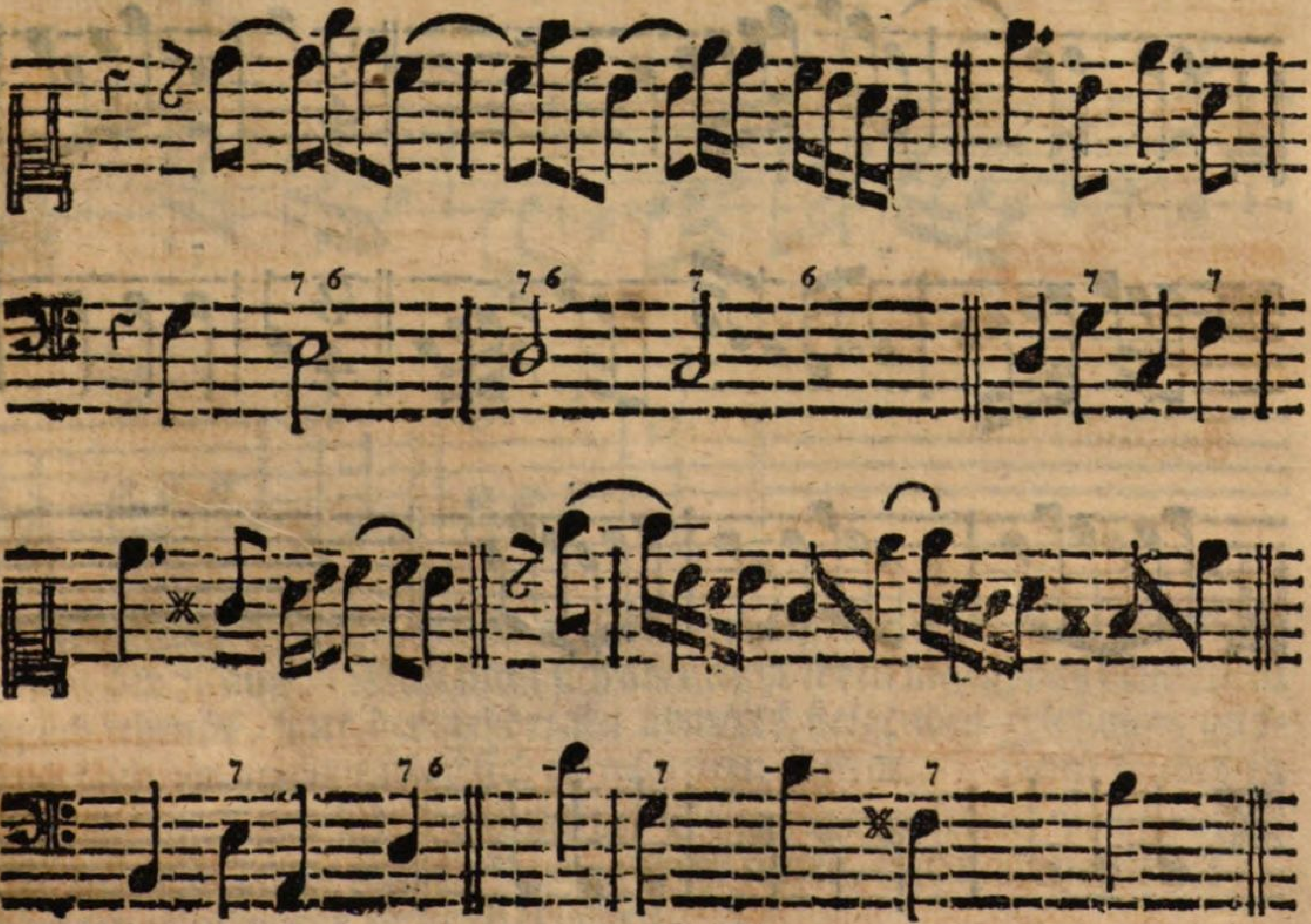
Folgende fundamental-Noten zeigen die Richtigkeit dieſer Sätze: (c)

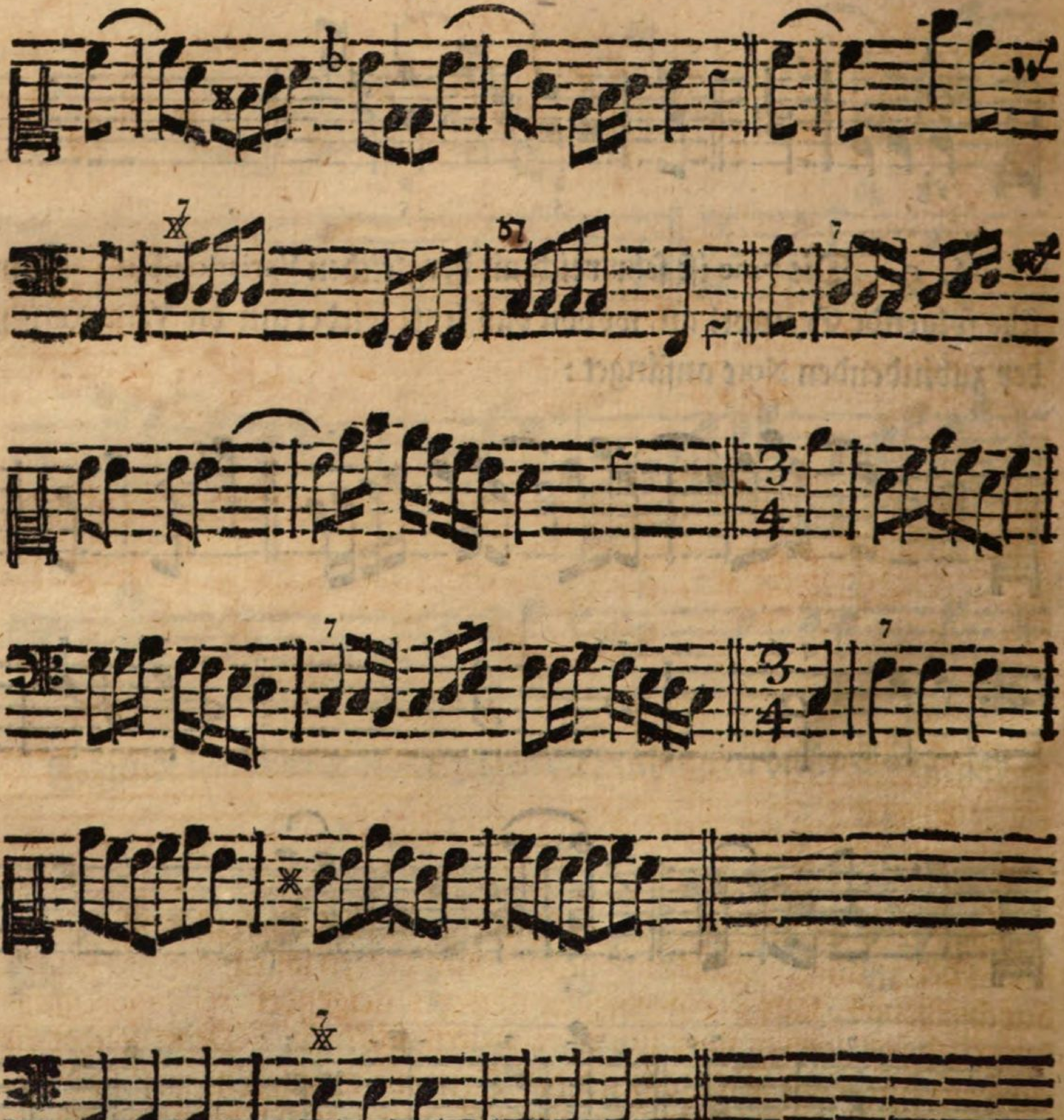


(c) Wird man auf dieſe Arth gewiſſe gedruckte 5. minores examiniren, ſo wird ſich die reſolution ſchon finden, ſo weit die Sätze richtig ſeynd. Denn daß die 5♭. nicht allzeit præpariret werden dürffe, (ſo wenig als die 7ma, 4ta ligata &c.) ſolches läſſet ſich wohl ſagen: allein die reſolution beſagter 5♭. muß eben ſo wenig auſſen bleiben, als die reſolutiones anderer Diſſonantien.

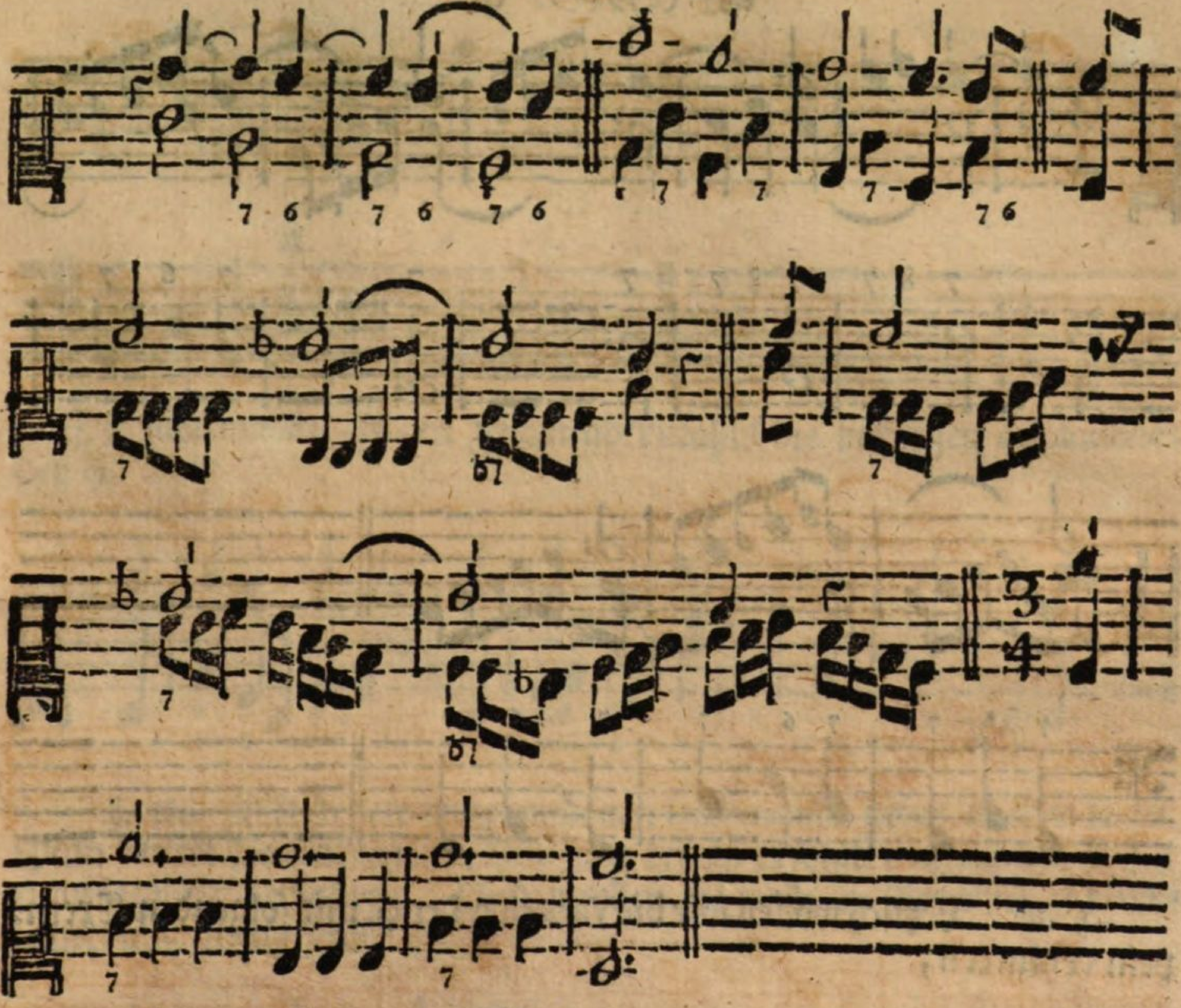


§. 9. Die 7me iſt ſehr reich an dergleichen Variationibus. Man ſehe folgende Exempel an, wovon das letzte wiederum die Variation bey der zubindenden Note anfänget:

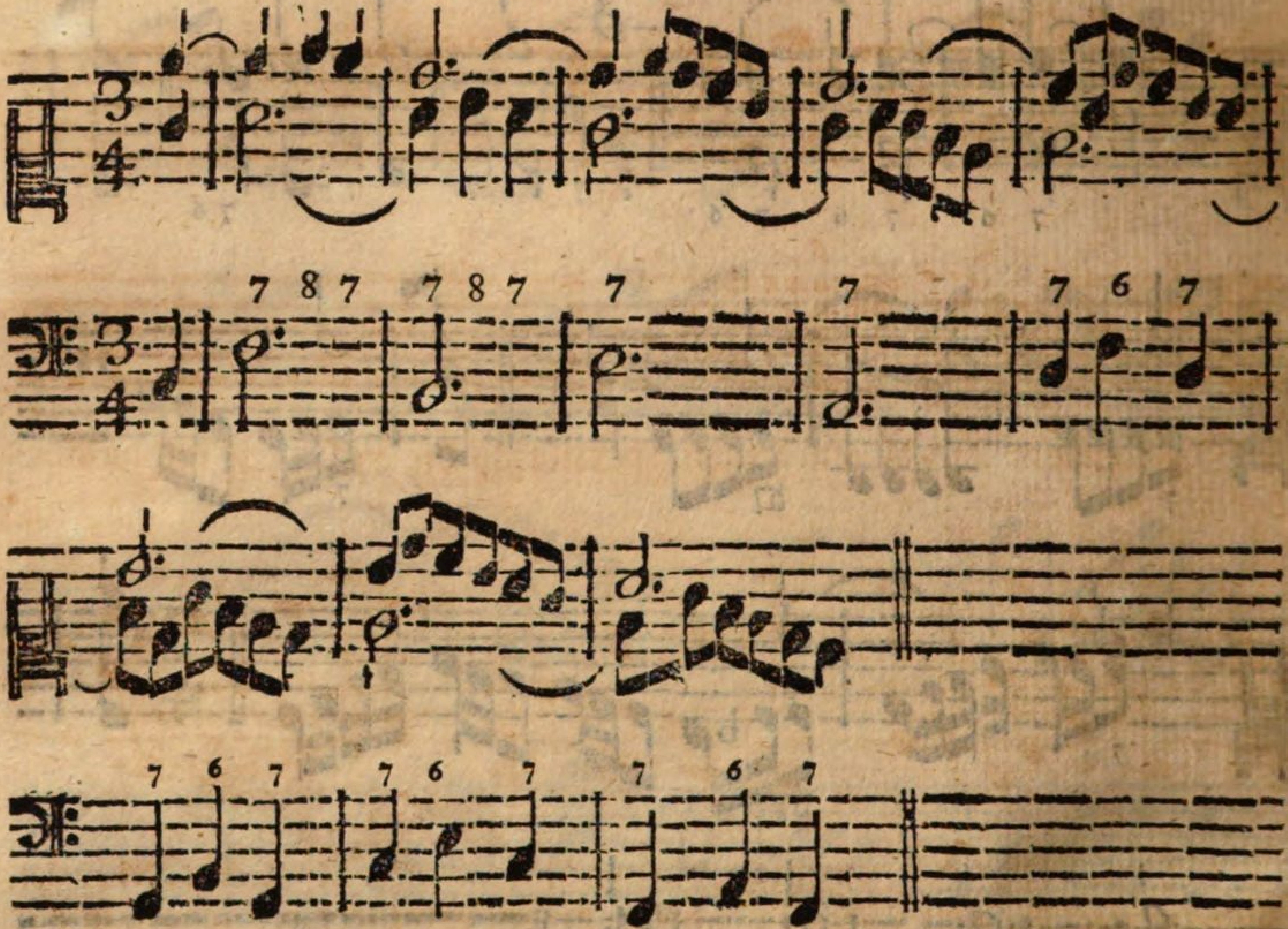




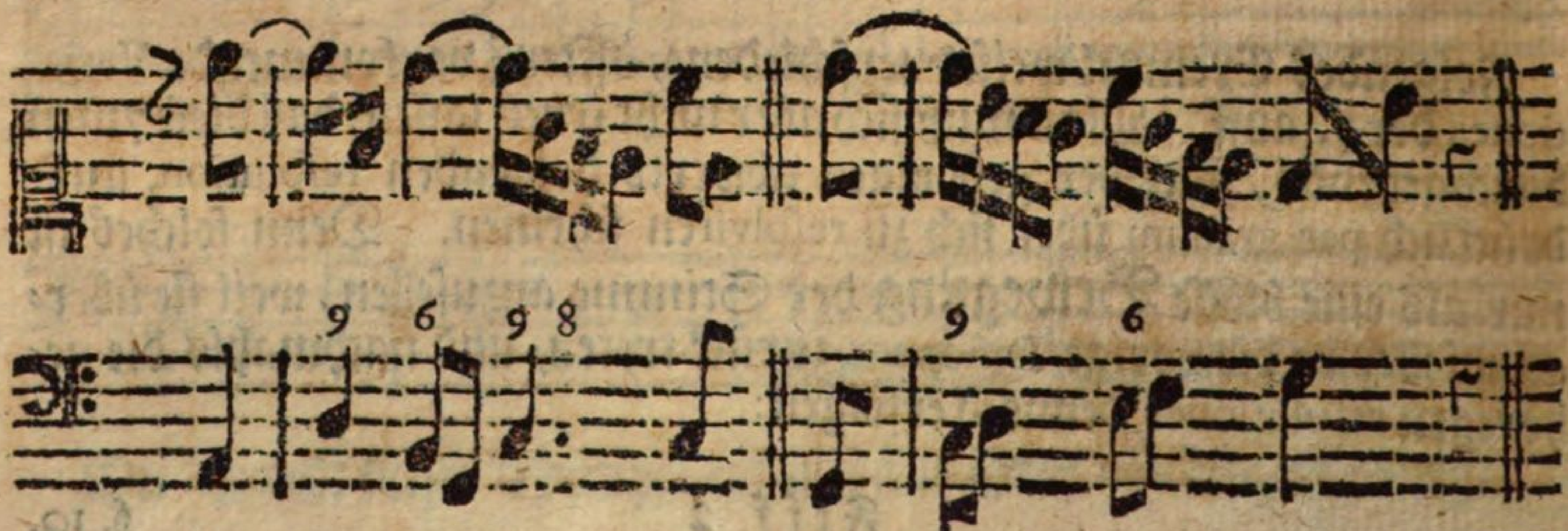
Die legalität dieſer Exempel erhellet aus ihren fundamental-Noten:



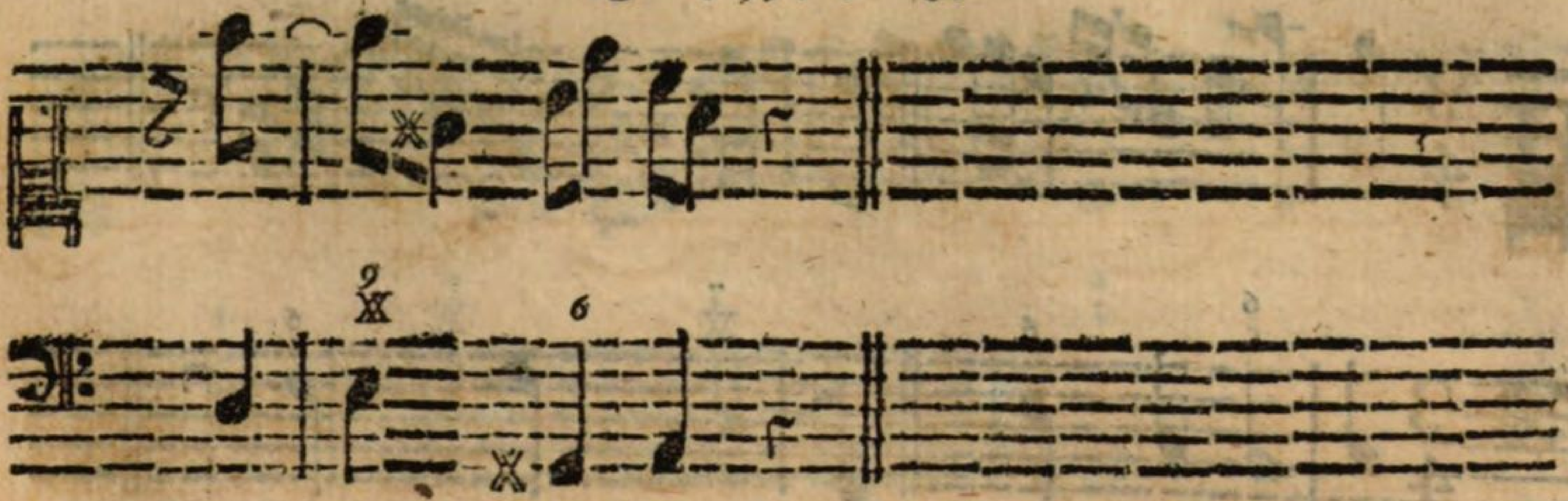
Folgendes Exempel weiſet verſchiedene, öffters vorkommende Variationes der 7. auff. Man muß ſich aber nicht irren laſſen, daß dieſe 7men durchgehends, ſtatt der gehörigen abwerts ſteigenden reſolution, ausdrücklich per gradum über ſich zu reſolviren ſcheinen. Denn ſolches iſt nur als eine bloſſe Bewegung der Stimme anzuſehen, weil ſie überall wieder in die vorige Diſſonanz zurück treten, und nachmahls die gehörigen reſolutiones dennoch erfolgen:



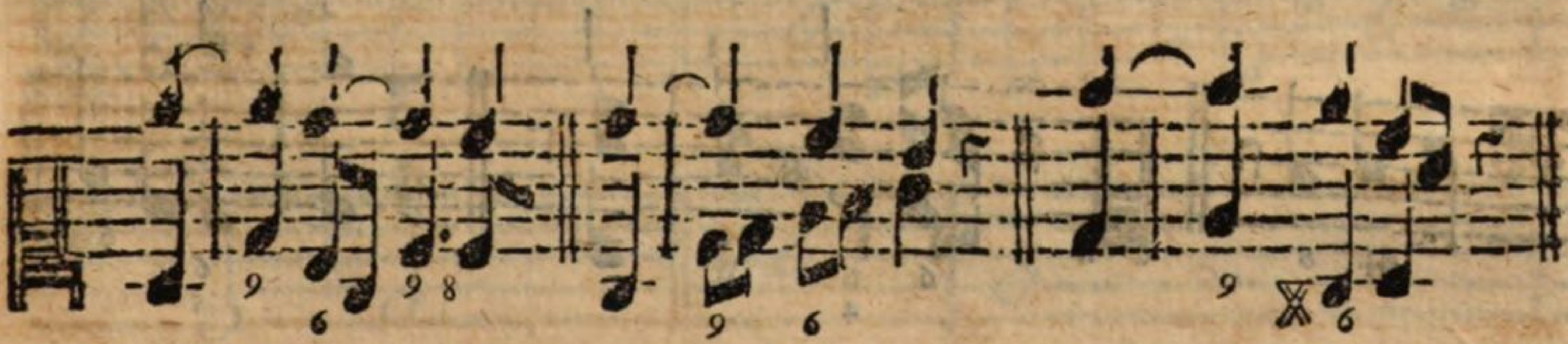
§. 10. Letzlich wollen wir die Variation der 9. mit ſolgenden Exempeln erläutern;



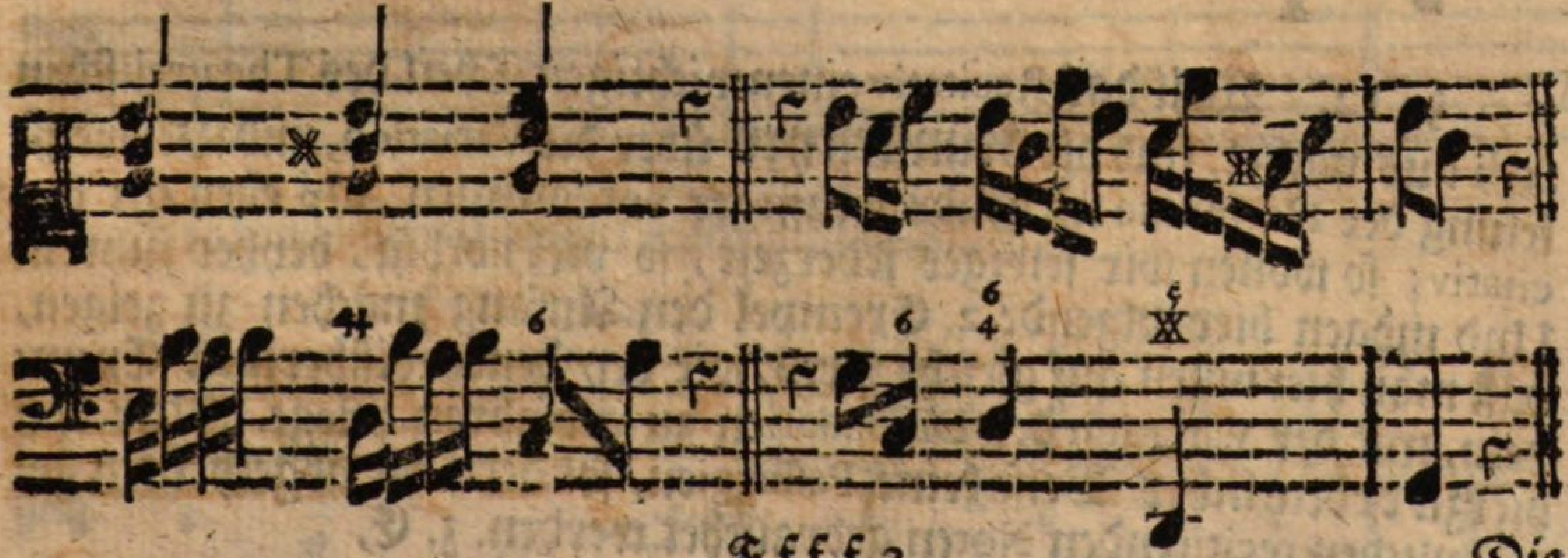
Die

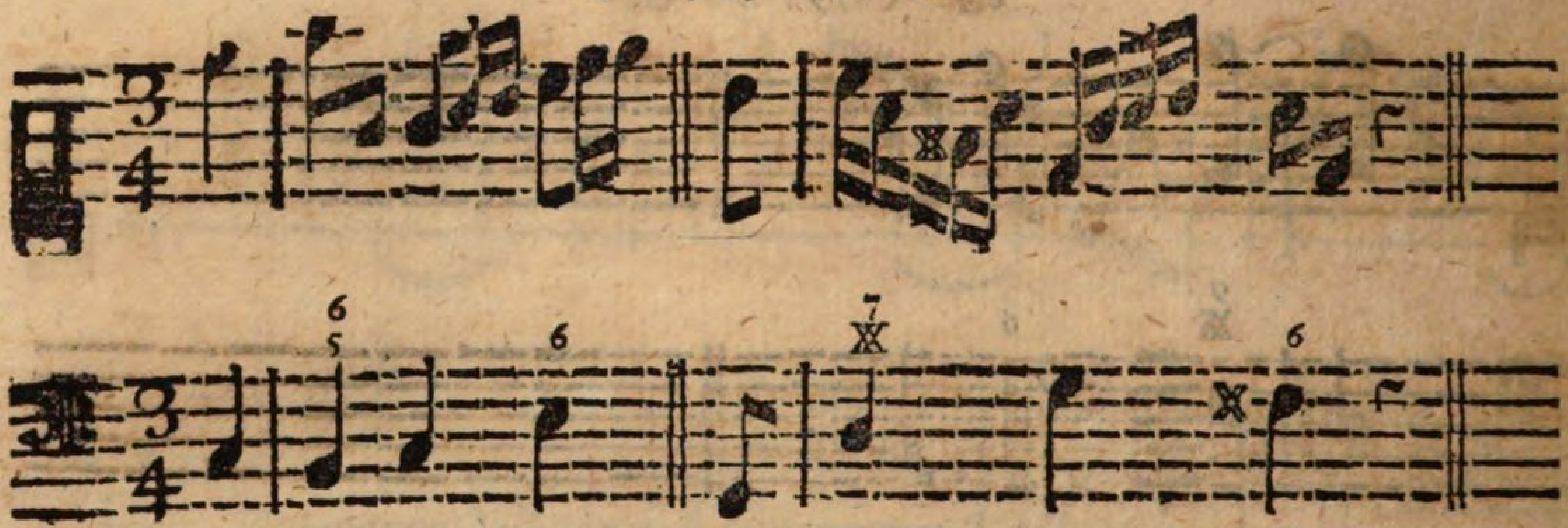


Die fundamental-Noten zeigen abermahls die richtigen reſolutiones der 9.

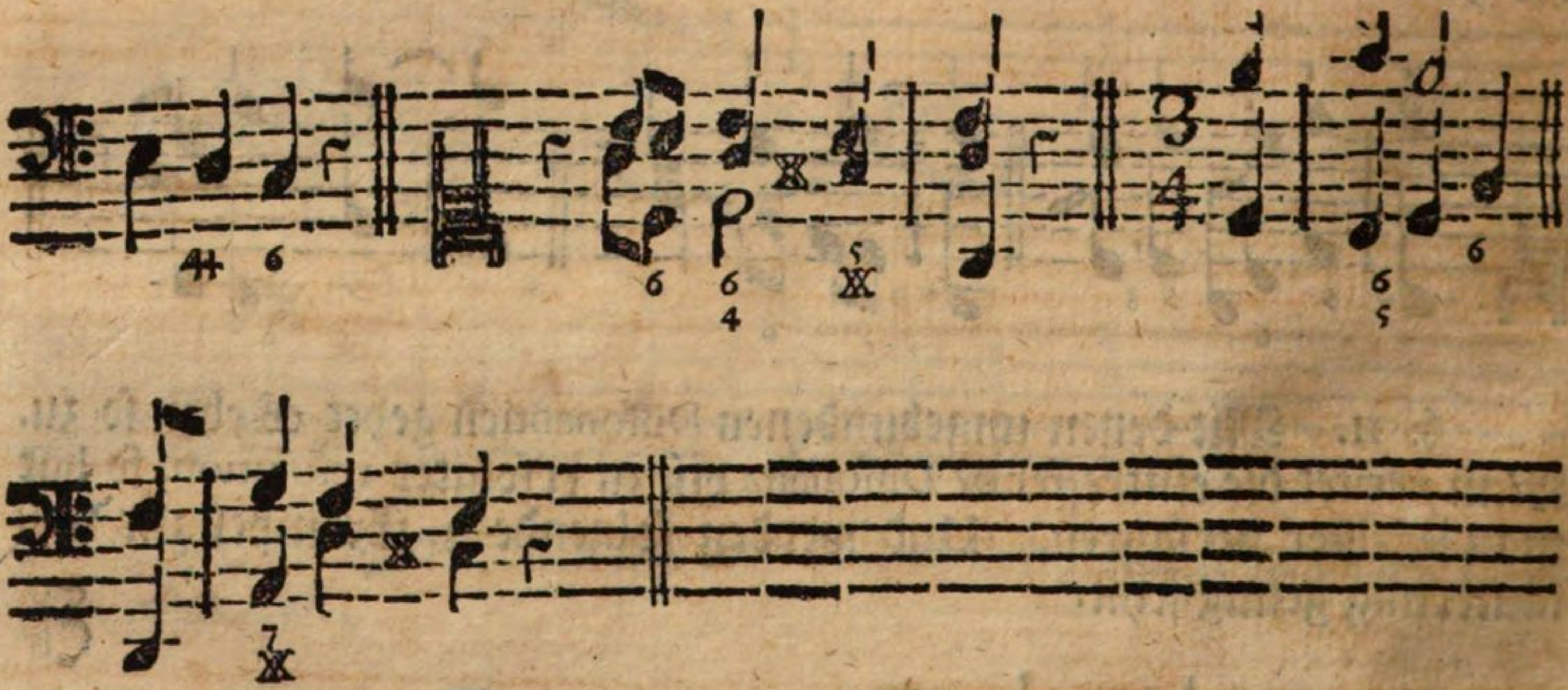


§. 11. Mit denen ungebundenen Diſſonantien gehet es eben ſo zu. Man variret die eintreffende Diſſonanz biß zu erfolgter reſolution, ſo hat man legaliter verfahren. Und werden folgende 4. Exempel zur Erläuterung genug ſeyn:

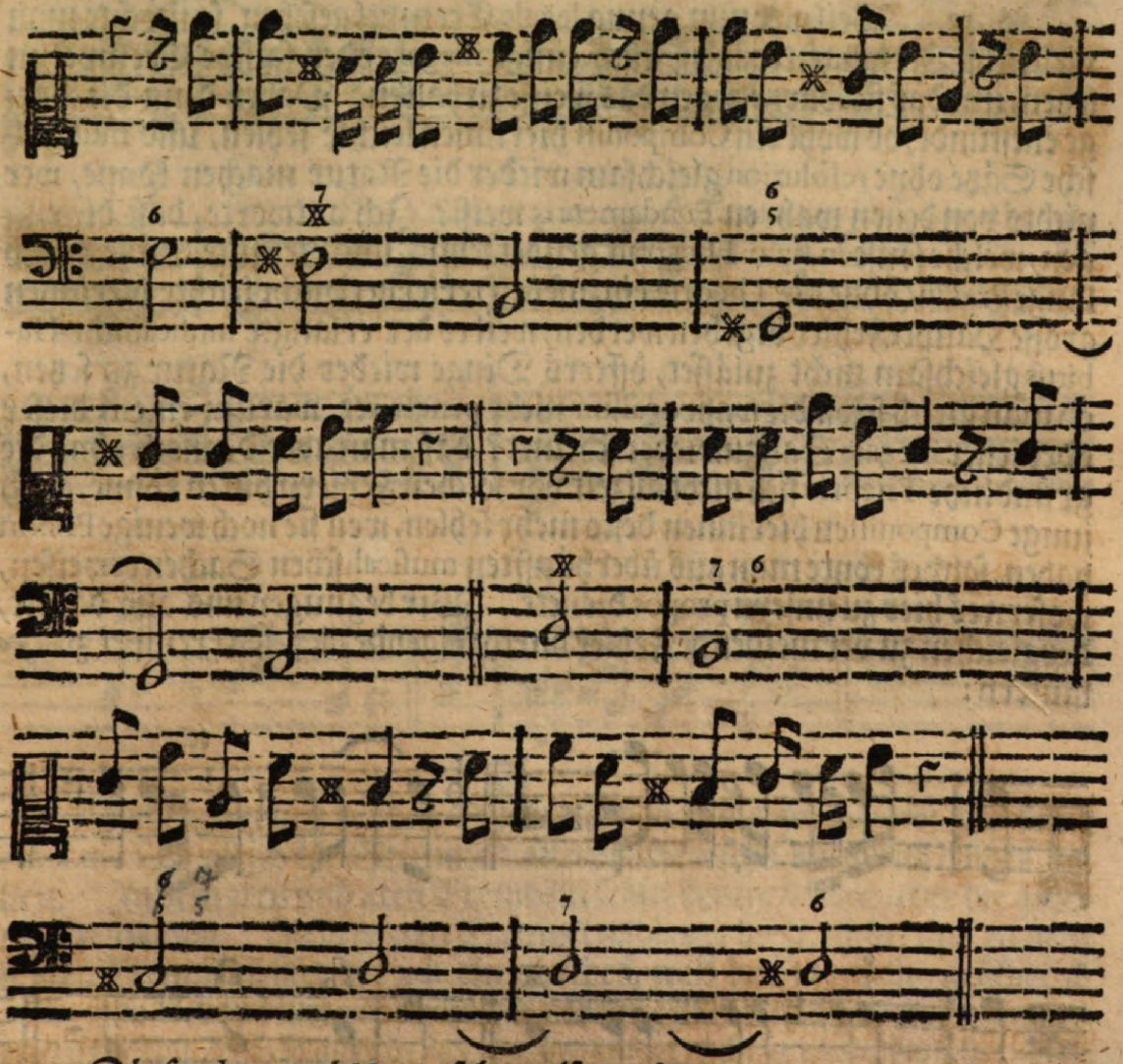




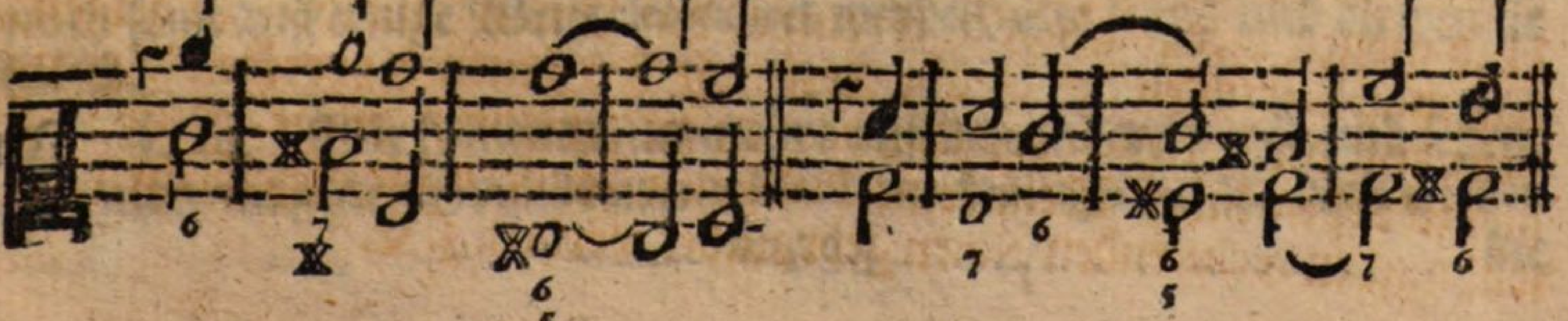
Die fundamental-Noten ſehen alſo aus:



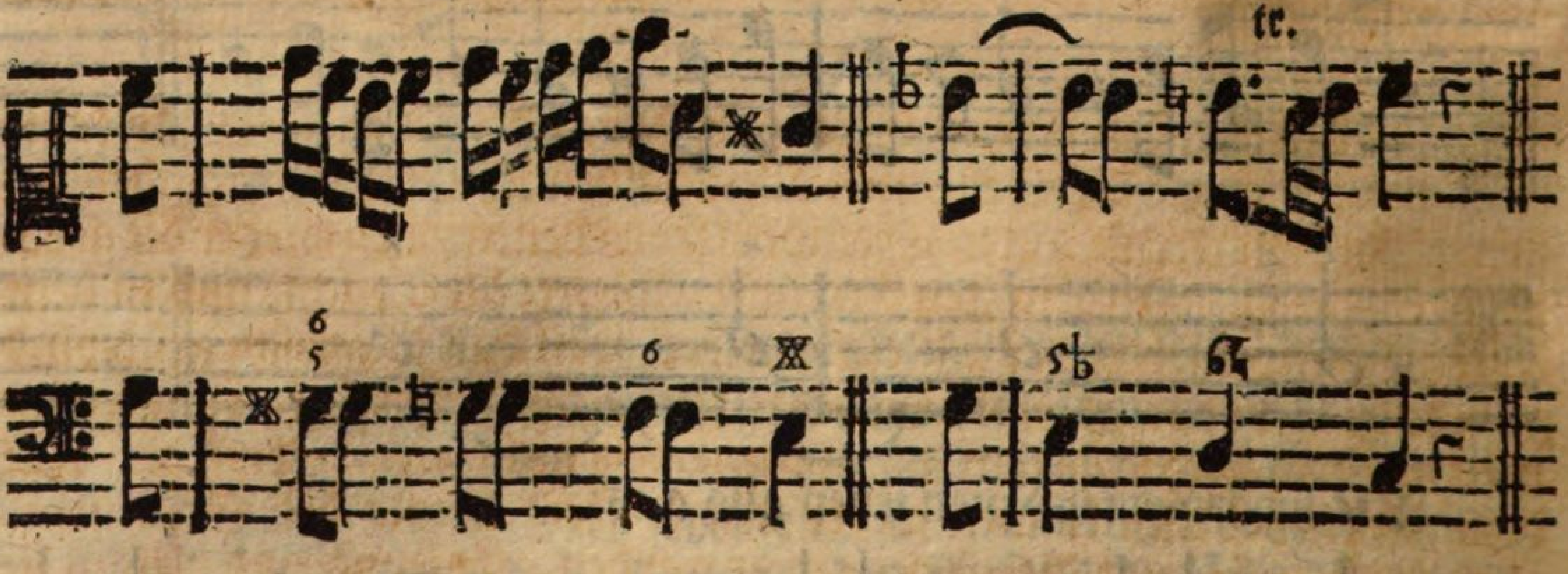
§. 12. Weil das Recitativ einen wichtigen Theil des Theatraliſchen Styli ausmachet, und die Künſteleyen über die Variation, und Verwechſelung der Harmonie nirgends häuffiger vorkommen, als eben im Recitativ: ſo wollen wir ſelbiges jederzeit, ſo viel nöthig, beyher führen. Und mögen hier folgende 2. Exempel den Anfang machen zu zeigen, daß man hierinnen auf gleiche Arth, wie bey denen bißherigen Exempeln, mit der Variation der Diſſonantien zu verfahren pflege. Nur daß hierzu ordentlicher Weiſe keine Paſſaggien, ſondern die abgetheilten gewöhnlichen recitirenden Noten gebrauchet werden. z. E.

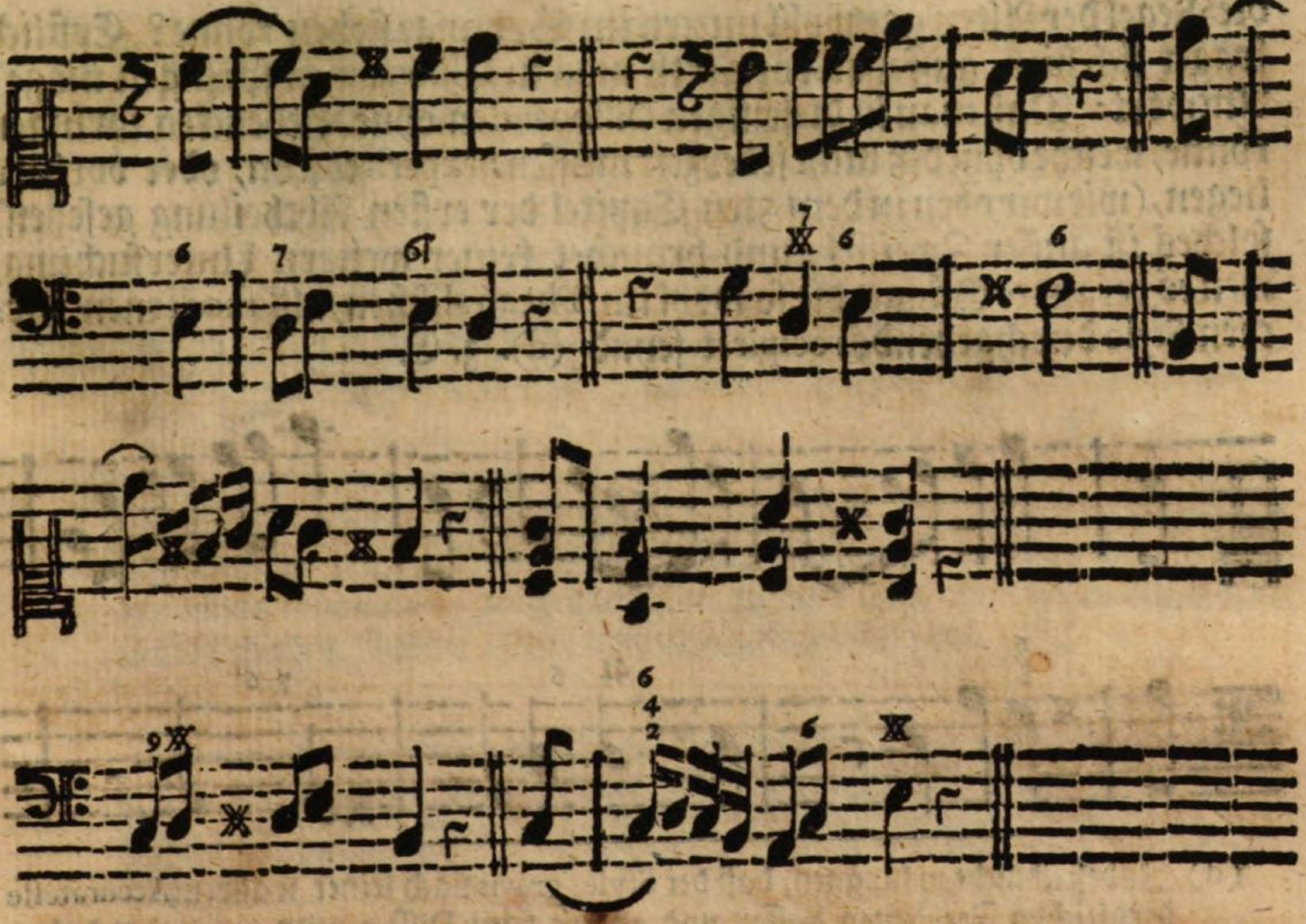


Die fundamental-Noten ſehen alſo aus:



§. 13. Weil wir nun genug legale Exempel geſehen, ſo möchte man vielleicht Verlangen tragen, auch einige illegale oder falſche Exempel zu ſehen, um das ſchwartze gegen das weiſſe zu halten: Dabey denn die Frage entſtünde, ob wohl ein Componiſt hierinnen leichte fehlen, und muſicaliſche Sätze ohne reſolution gleichſam wieder die Natur machen könne, wer nichts von denen wahren Fundamentis weiß? Ich antworte, daß diejenigen, welche ſonſt in ſtylo Theatrali geübet ſeynd, und viel gute Sätze durch lange Praxin (ohne die Theorie einzuſehen) erlernet, nicht leichte hierinnen groſſe Haupt-Fehler begehen werden, weil es der erlangte muſicaliſche Habitus gleichſam nicht zuläſſet, öffters Dinge wieder die Natur zu ſetzen, ob man gleich ſelbſt die wahre raiſon nicht penetriret, warum einem dieſer oder jener illegale Satz zuwieder ſcheinet? daß man aber dennoch ohne die gründliche Theorie ſich nicht allzeit vor ſolchen Fehlern hüten könne, auch junge Componiſten hierinnen deſto mehr fehlen, weil ſie noch wenige Praxin haben, ſolches könte man aus überhäufften muſicaliſchen Sachen erweiſen, woferne es hier zu unſern propos dienete. Wir begnügen uns alſo damit, dergleichen zu vermeidende Fehler durch folgende illegale Exempel zu erläutern:

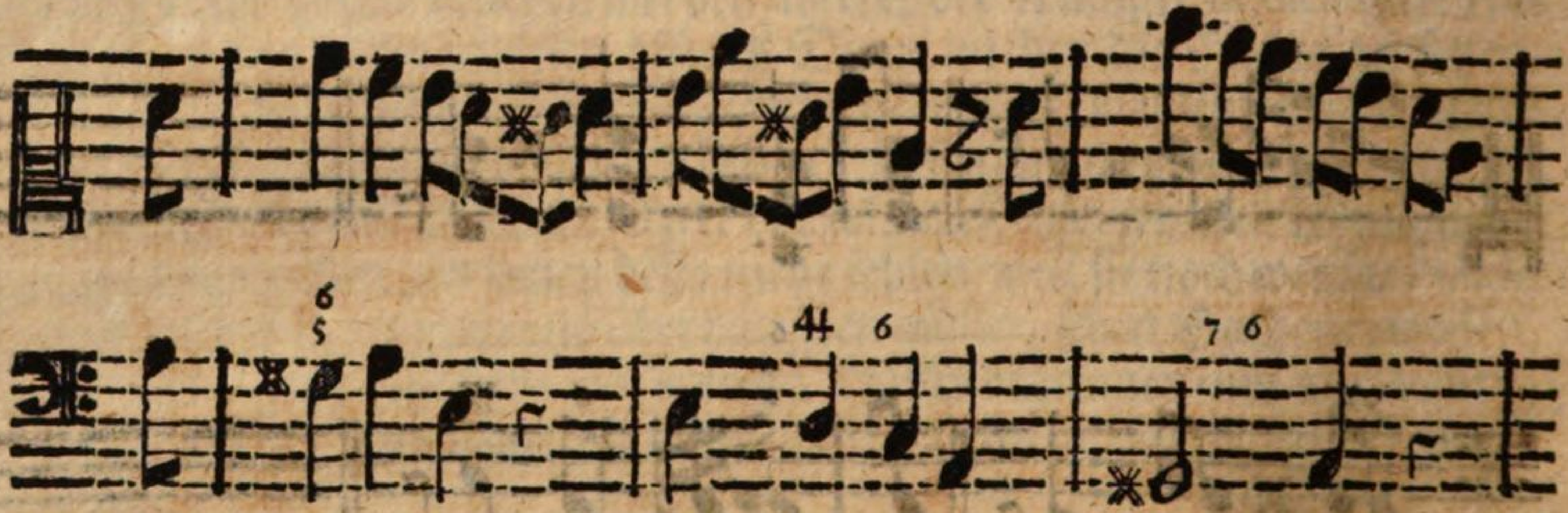




In denen erſten beyden Exempeln haben die 5te minores gar keine reſolution, ob gleich die Stimmen allenthalben ſehr natürlich einher gehen. In dem 3ten und 4ten Exempeln fehlet denen 7men wieder die gehörige reſolution. In dem 5ten Exempel reſolviret die 9. nicht, und in dem letzten Exempel fehlet der 2de ein gleiches, weil das in tranſitu geſchwind paſſirende H. vor keine reſolution des vorher gebundenen C. kan angenommen werden, auch ſo gar im Accompagnement nicht attendiret wird. Alle dieſe Exempel nun können weder durch Verkehrung der Stimmen, noch ſonſt auff einige Weiſe defendiret werden, alſo ſeynd und bleiben ſie falſch.

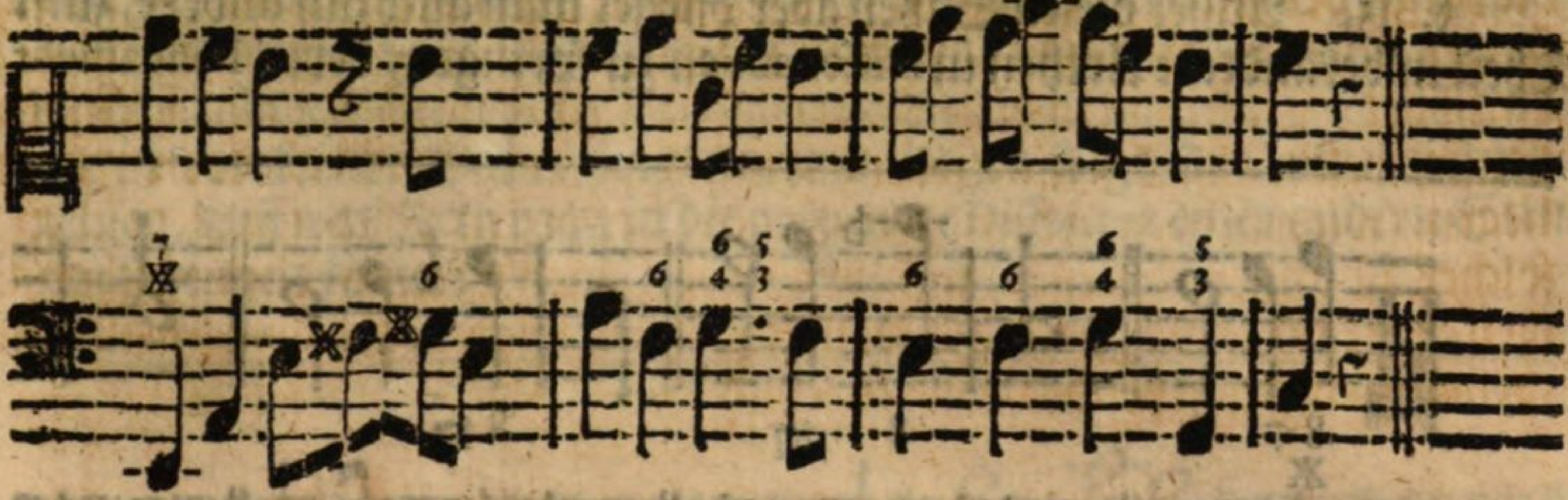
§. 14. Wir kommen nunmehro auff den andern punct, und ſehen, wie man mit guten Grunde in eine Diſſonanz ſpringen, auch dieſe wieder

die Regel der Alten gar wohl mitten im Sprunge ſtehen könne? Erſtlich fraget ſich hier, auff was vor Arth man in Diſſonantien ſpringen möge? Antwort: Daß man in diejenigen Diſſonantien ohne Bedencken ſpringen könne, welche ohnediß nicht jederzeit müſſen præpariret ſeyn, oder vorhero liegen, (wie wir oben in dem 3ten Capitel der erſten Abtheilung geſehen) ſolches iſt auſſer Zweiffel, und brauchet keiner weitern Unterſuchung, weil es bekandte Gänge, die ſo wohl im Theatraliſchen, als modernen Kirchen-Stylo durchgehends recipiret ſeynd (d). z. E.

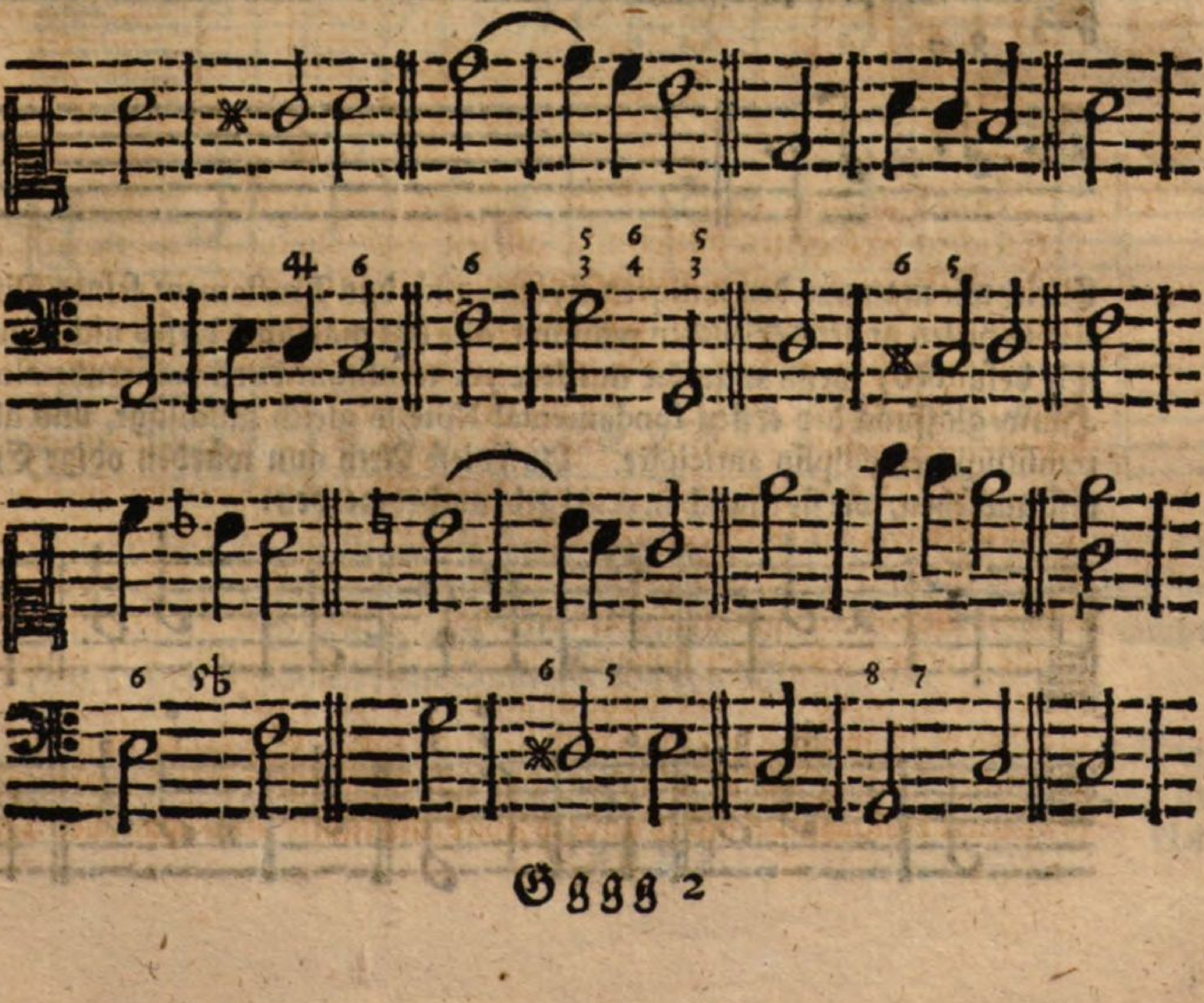


(d) Indeß iſt nicht zu läugnen, daß der Stylus gravis nach ſeiner wahren Accurateſſe dergleichen Freyheiten haſſet, und allezeit ſeine Diſſonantien præpariret haben will. Alſo möchte man wenigſtens aus Curioſität nach der Urſache fragen, warum alle andere ſtyli von dieſen fundament abgegangen? Meiner Meynung nach muß doch in der Natur einige raiſon vorhanden ſeyn, ohne welche die praxis ſchwerlich davon abgangen, und ohne Grund gleichſam etwas unnatürliches in der Muſic eingeführet haben würde. Ich habe deswegen mit Fleiß in einigen Autoribus nachgeſuchet, finde aber von dieſer Materie weiter nichts, als überall dergleichen Freyheits-Exempel nebſt der ſtummen raiſon: ſic volo, ſic jubeo, daß dieſe Diſſonantien nicht allezeit præpariret werden müſſen. Weil mir aber ſolches bey Ausarbeitung dieſes Capitels keine Satisfaction giebt, ſo will ich hiervon meine eigene Gedancken tanquam luſum ingenii eröffnen, und jedweden die Freyheit laſſen, ob er ſie vor wahr annehmen, oder beſſere raiſon davon an Tag zu geben weiß, welches mir ſonderlich lieb ſeyn ſoll. So lange nun dieſes nicht geſchiehet, ſo lange will ich glauben, daß alle dergleichen ungebundene oder unpræparirte Diſſonantien nichts anders ſeynd, als lauter Anticipationes Tranſitus.

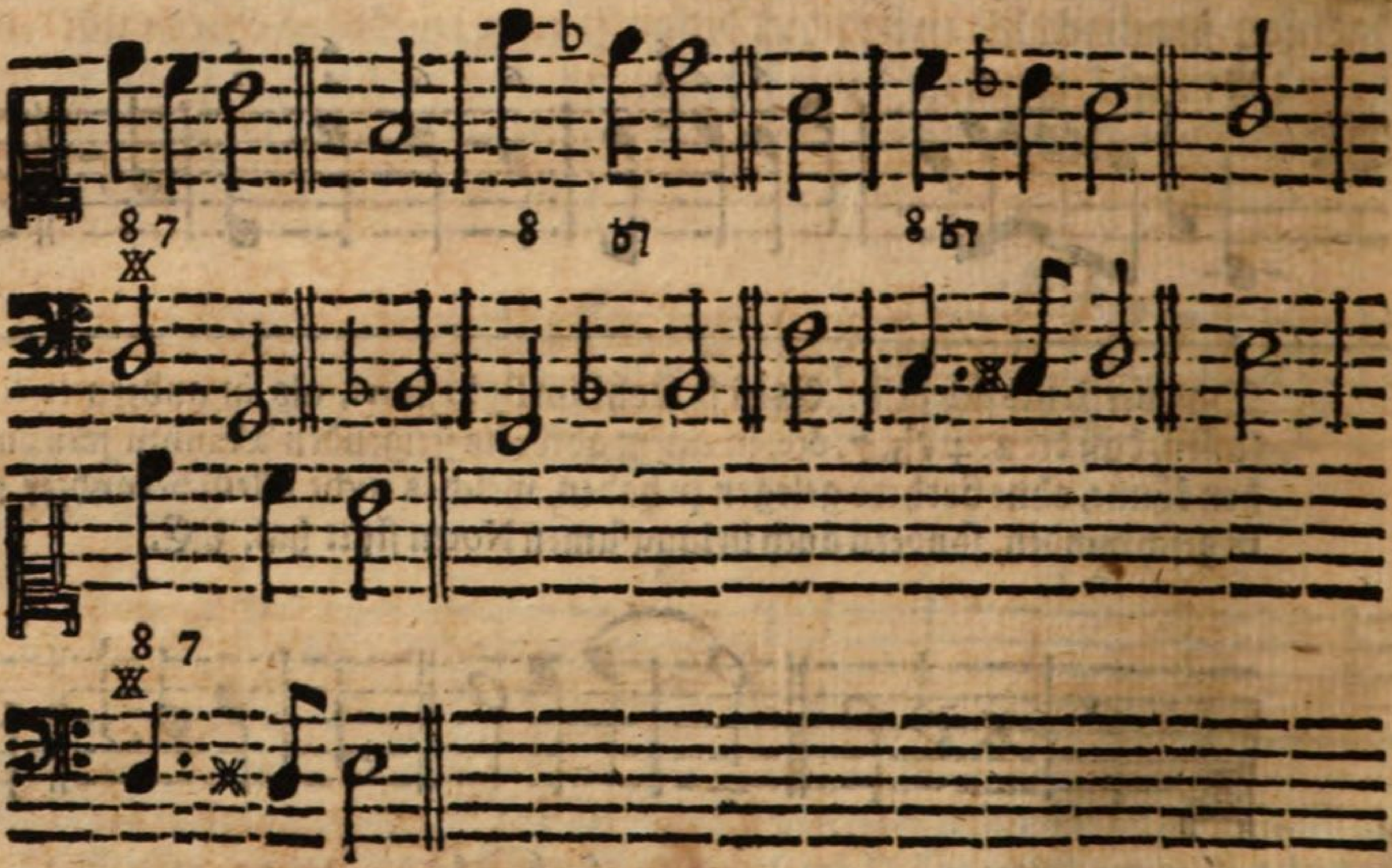
Das



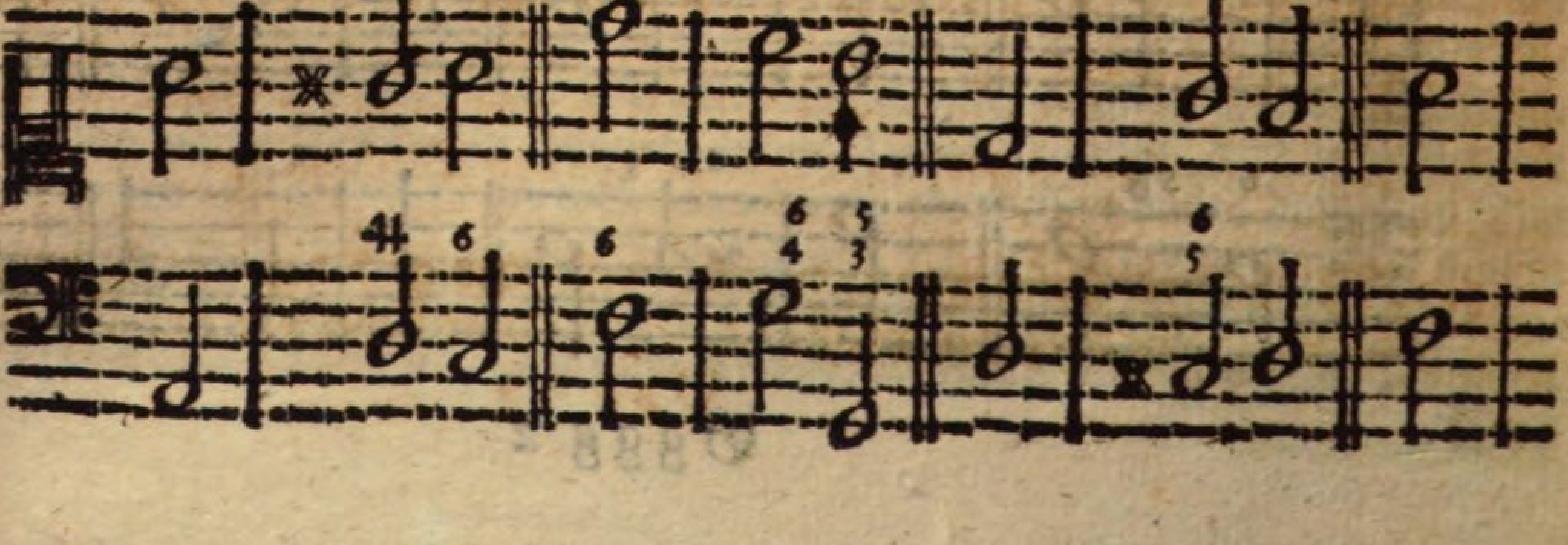
Das verſtehet ſich alſo: Es iſt ſo wohl im ſtylo gravi, als in andern ſtylis zugelaſſen, daß die 2. 4. 5♭. 7. &c, in einem abwerts ſteigenden Tranſitu frey durchgehen könne, ohne vorhero gelegen zu haben, welches nicht allein bekandter maßen in geſchwinden, ſondern auch in langſamen Noten ſtatt hat. z. E.



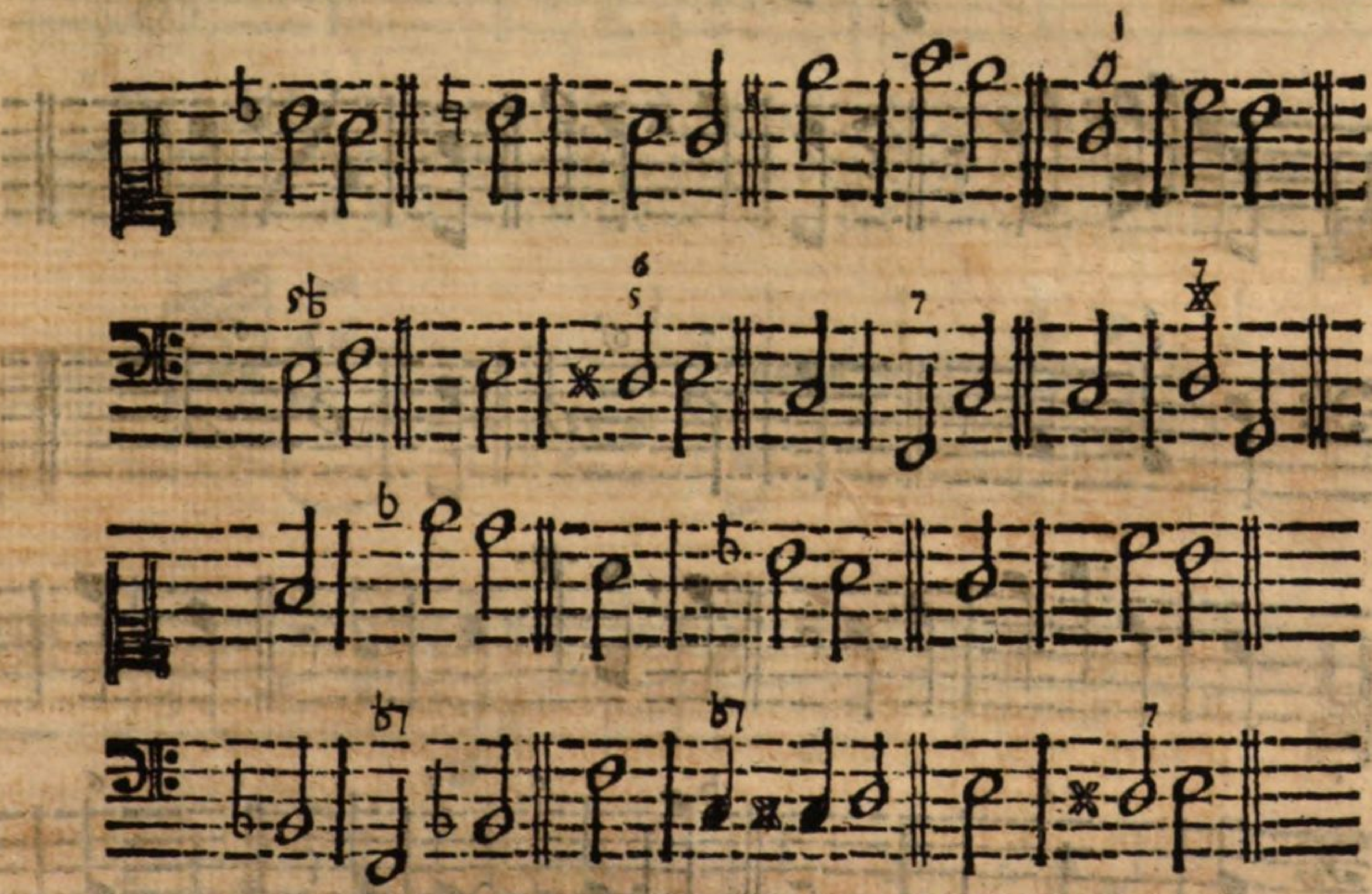
§. 15. Auſſer dieſen Sätzen aber pfleget man auch auf andere, zum Theil unbekandtere Arthen in Diſſonantien zu ſpringen, deren Fundament ei-



Gleichwie man nun den antiqven ſtylum, und das Tractament ſeiner Diſſonantien in vielen andern Stücken raffiniret, alſo hat man auch dieſes nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere per tranſitum durchpaſſirende Note mit Hinweglaſſung der erſten fundamental-Note ſo gleich anſchlage, und alſo den tranſitum per ellipſin anticipire. Auff dieſe Arth nun würden obige Exempel alſo ausſehen, wie ſie täglich in praxi gebrauchet werden:

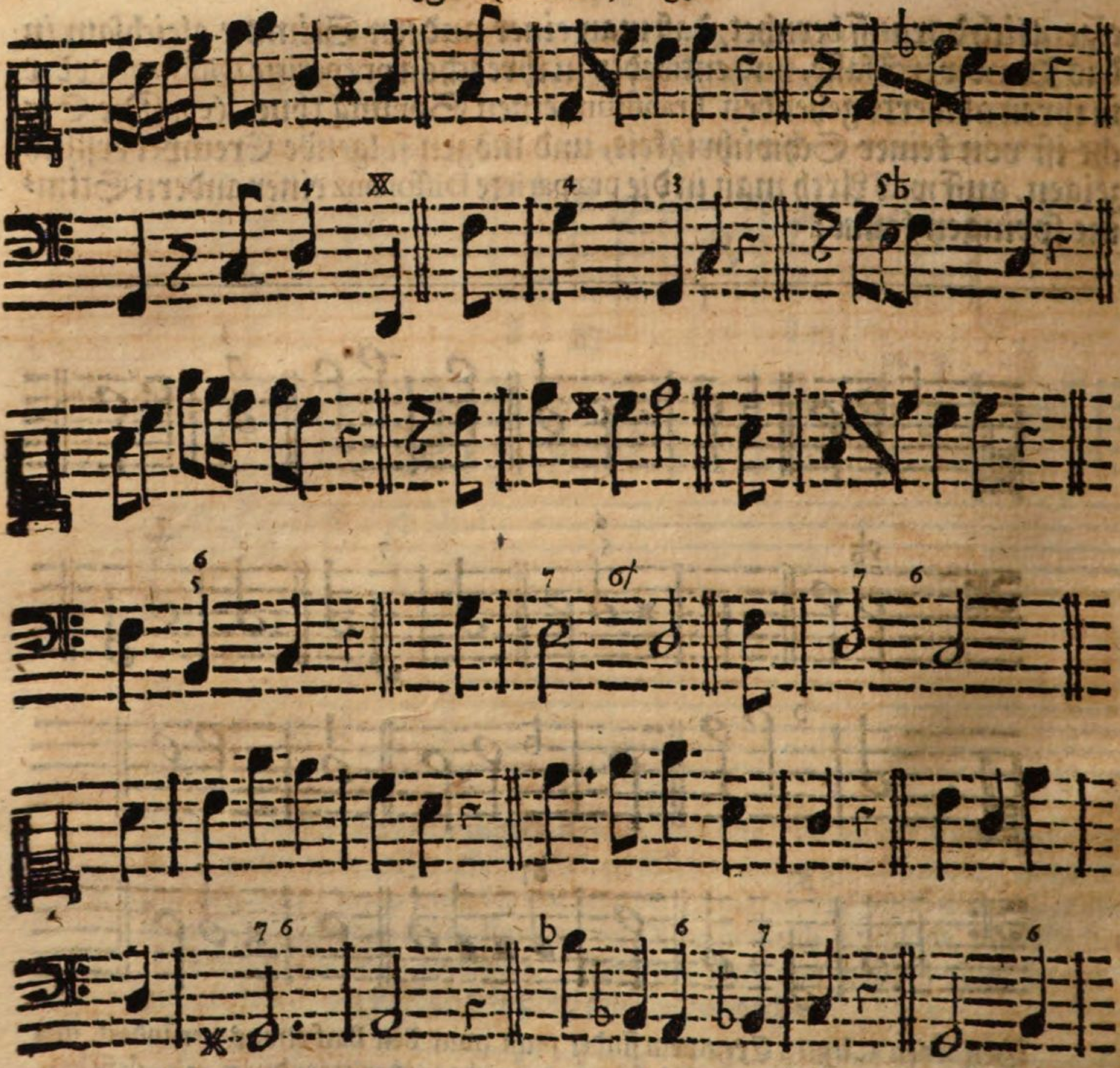


eigentlich darauff beruhet, daß man einer andern Stimme gleichſam in das Handwerck falle, und entweder in ihre ſchon præparirte Diſſonanz, oder in ihren abwerts gehenden Tranſitum einen Sprung thue. (e) Die Sache iſt von keiner Schwührigkeit, und mögen folgende Exempel erſtlich zeigen, auff was Arth man in die præparirte Diſſonanz einer andern Stimme ſpringen könne:

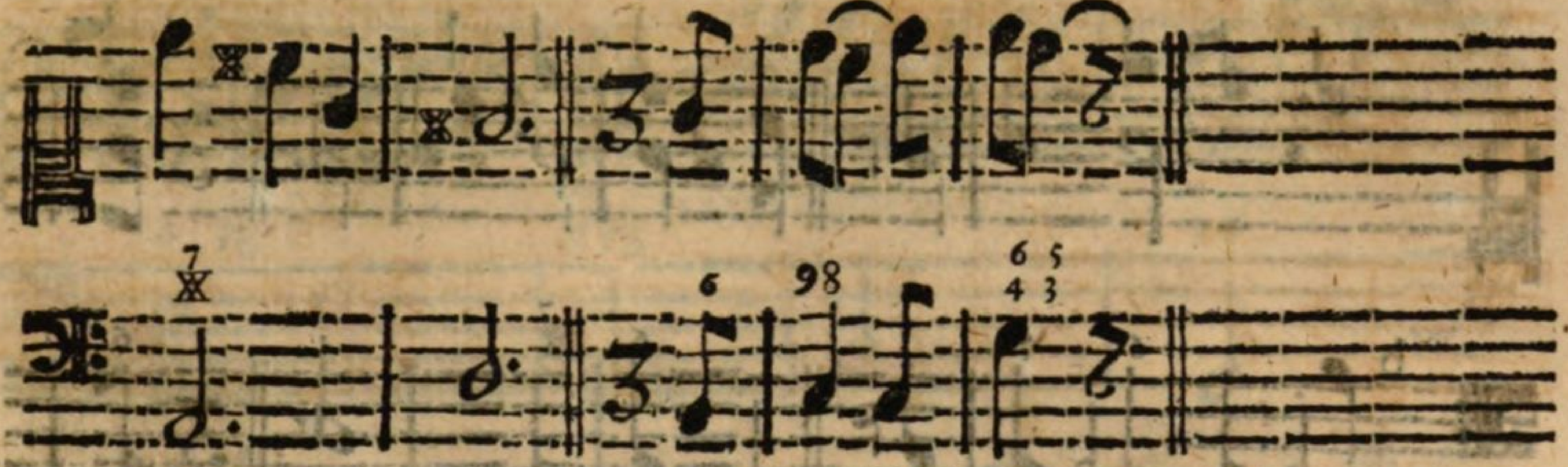


Bey denen 2. letzten Exempeln findet man zwar den Baſſ etwas verändert, um den ohngefehr entſtandenen Urſprung der nicht vorherliegenden 7. min. deficientis zu zeigen. Man mag aber dieſen Urſprung diſputiren oder nicht, ſo machet es in unſerer hypotheſi keine Contradiction von Wichtigkeit.

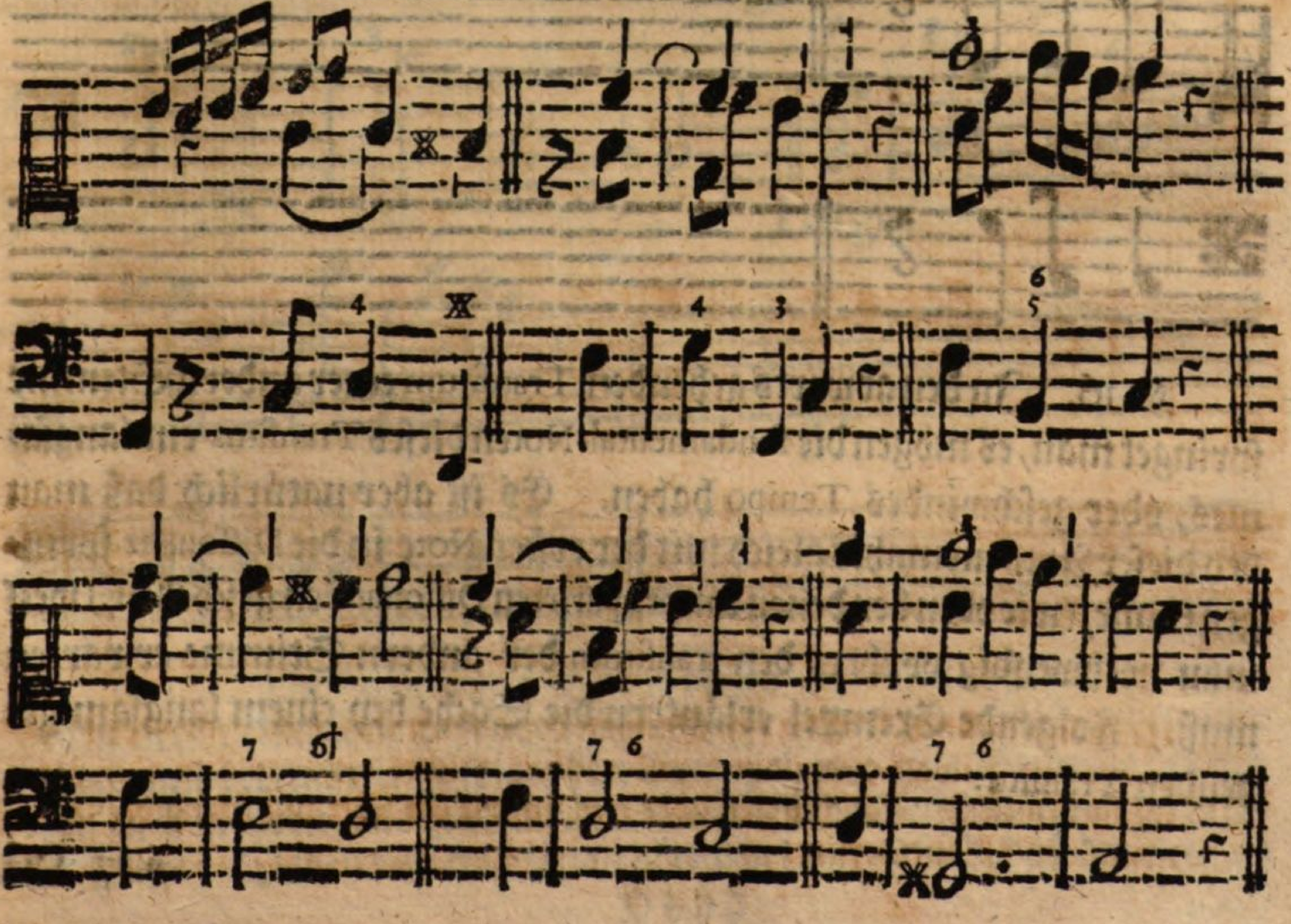
(e) Welche beyde Caſus man zwar auff gewiſſe Arth auch vor eine Verwechſelung der Harmonie ausgeben möchte, ich wolte es aber lieber vor eine Raubung der Har-

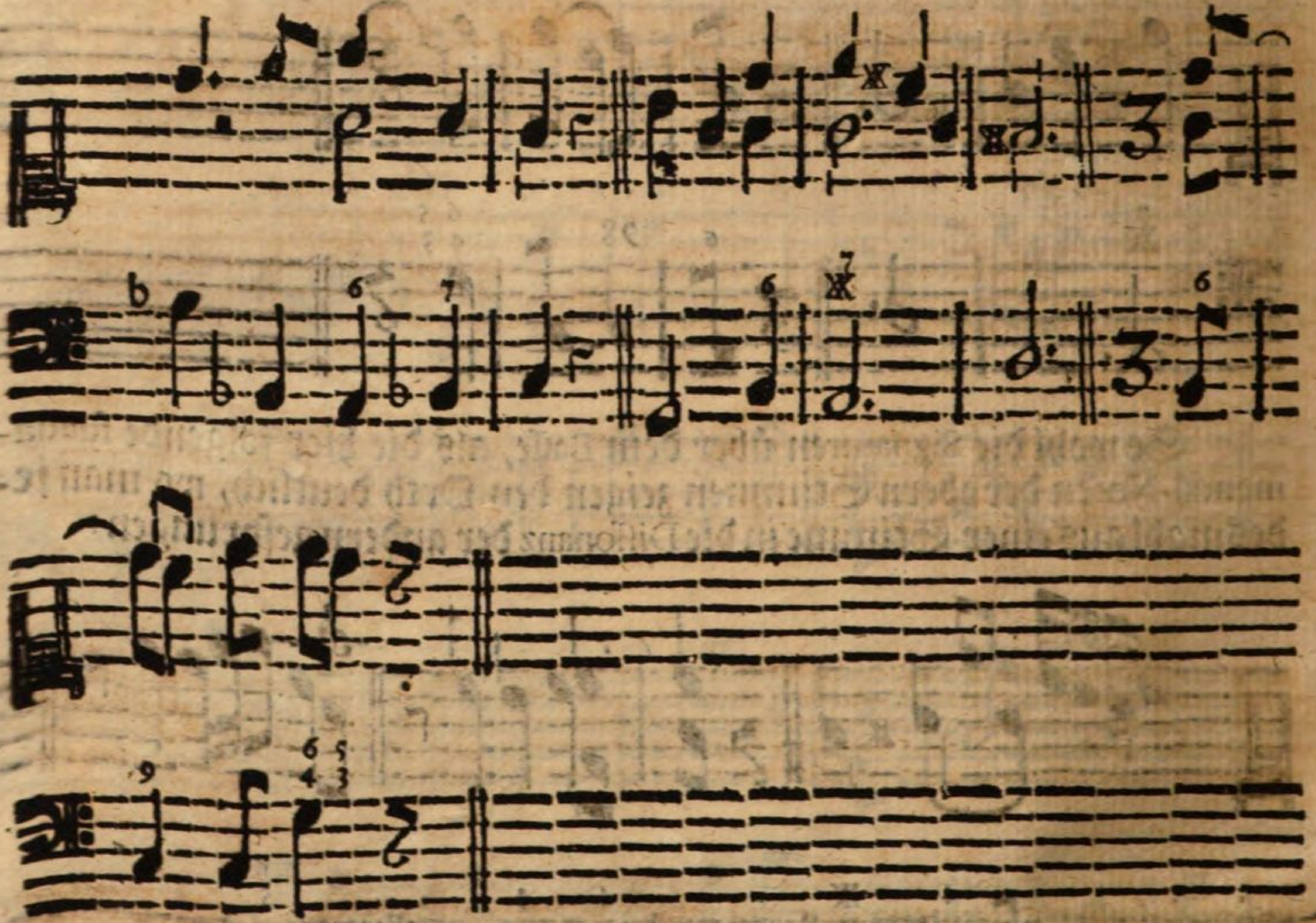


Harmonie anſehen, weil die eine Stimme der andern ihre Diſſonanz oder Harmonie mit Gewalt wegnimmet, und raubet, welches nicht tauſchen oder verwechſeln heiſſet. Gleich unten aber werden wir die Verwechſelung der Harmonie beſſer kennen lernen.

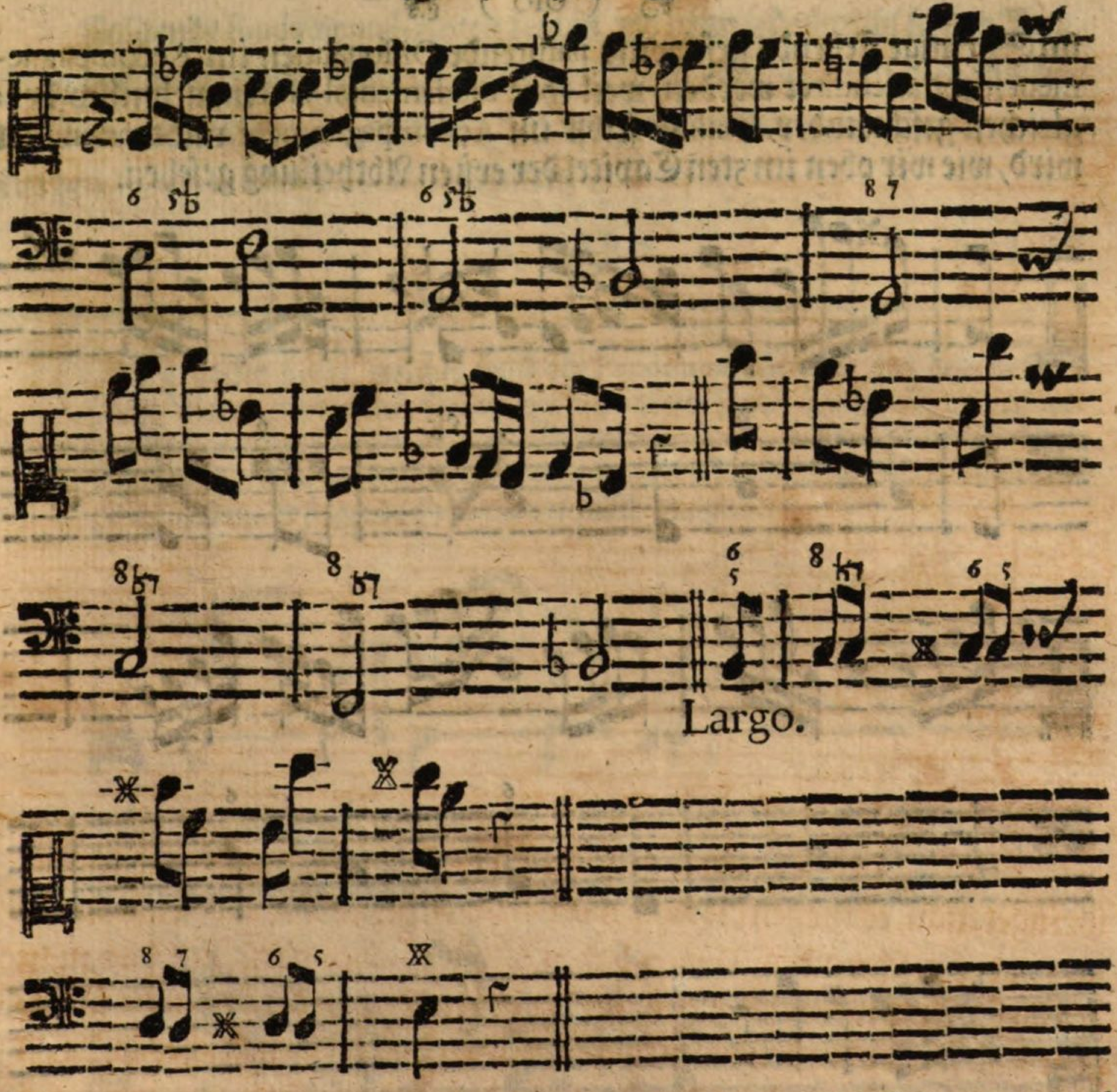


So wohl die Signaturen über dem Baſſe, als die hier folgende fundamental-Noten der obern Stimmen zeigen den Orth deutlich, wo man jedesmahl aus einer Stimme in die Diſſonanz der andern geſprungen:



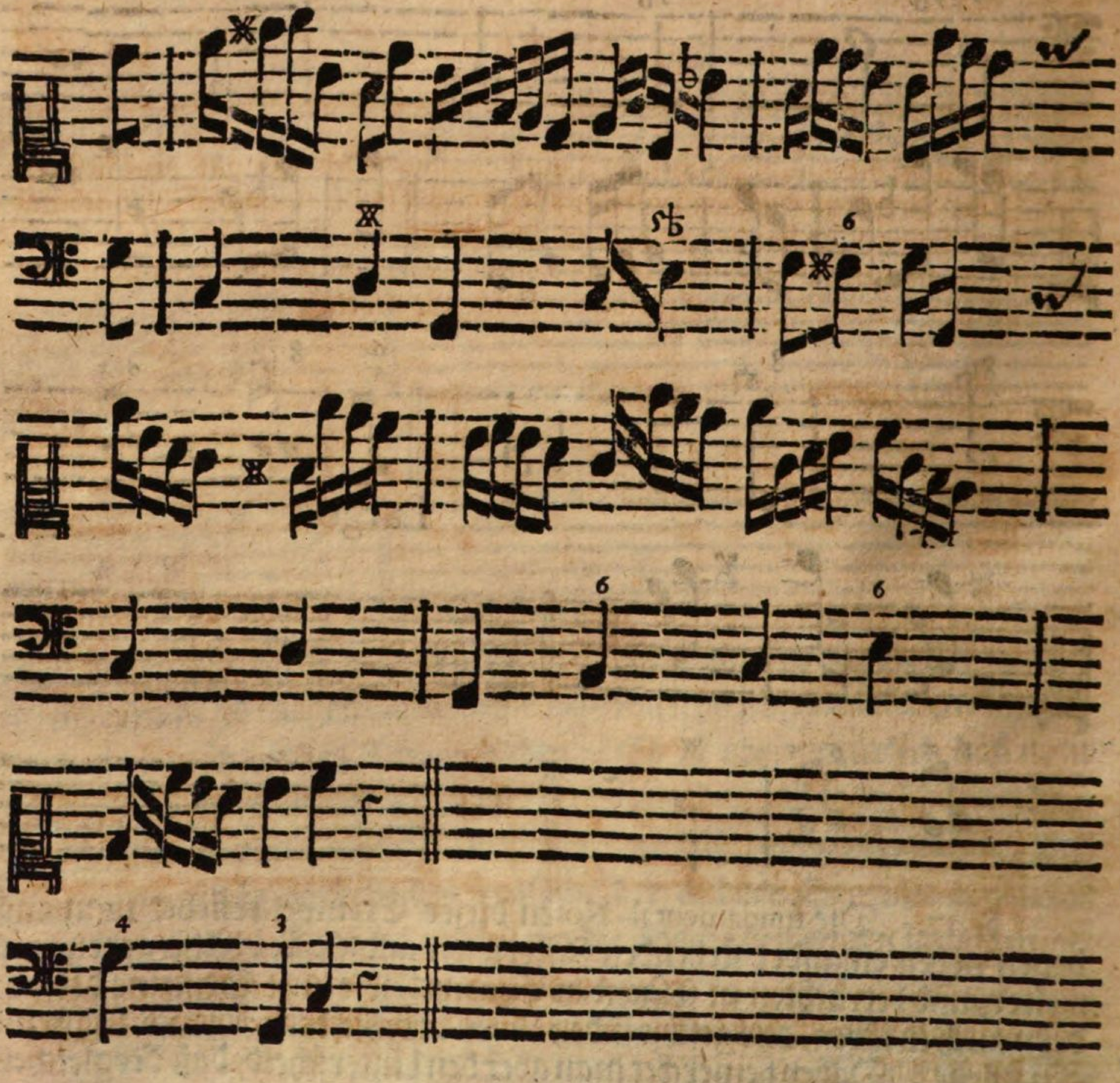


§. 16. In den abwerts gehenden Tranſitum einer andern Stimme ſpringet man, es mögen die fundamental-Noten dieſes Tranſitus ein langſames, oder geſchwindes Tempo haben. Es iſt aber natürlich daß man bey dieſer Arth niemahls gleich mit der erſten Note in die Diſſonanz ſpringen könne, (wie oben bey denen un-præparirten Diſſonantien geſchehen,) weil man nothwendig vorhero den tranſitum der andern Stimme erwarten muß. Folgende Exempel erläutern die Sache bey einem langſam gehenden Tranſitu:



§. 17. Die fundamental-Noten dieſer Exempel erſiehet man aus denen neben einander ſtehenden Ziffern 87. und 6.5♮. Alſo gehen wir weiter, und betrachten in folgenden Exempel, wie eine Stimme der andern auch in ihren, aus geſchwinden Noten beſtehenden tranſitum zu ſpringen pflege; Dabey bemercket man aber den Unterſcheid, daß dergleichen

im Sprunge ſtehende geſchwind paſſirende Diſſonantien im Accompagnement nicht attendiret werden, weil ihre fundamental-Noten, nehmlich dergleichen geſchwinder tranſitus ſelbſt im Accompagnement nicht attendiret wird, wie wir oben im 5ten Capitel der erſten Abtheilung geſehen.

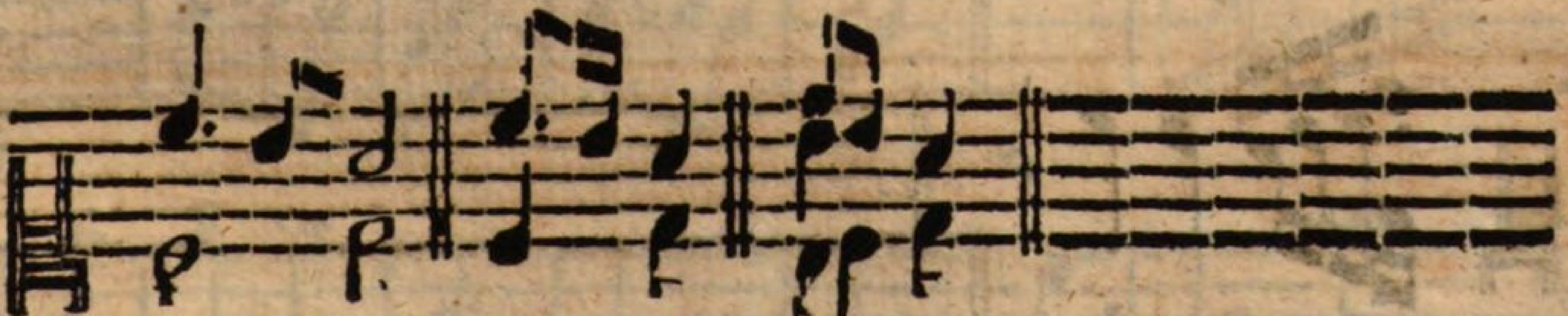


Fol=

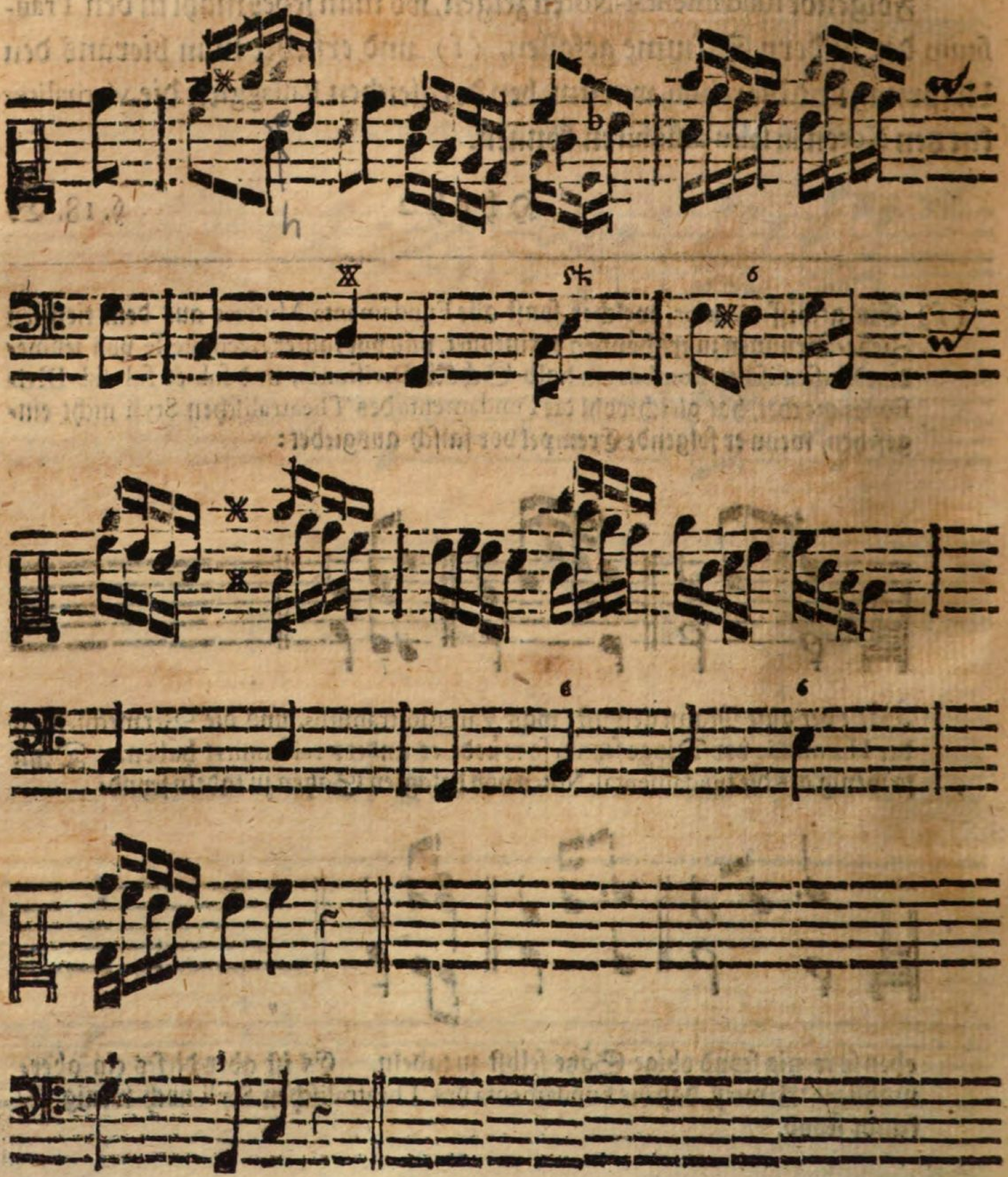
Folgende fundamental-Noten zeigen, wo man jedesmahl in den Tranſitum der andern Stimme gefallen, (f) und erſiehet man hieraus den Urſprung und die raiſon, warum bey dergleichen Paſſaggien die virtualiter kurtzen Noten in ſaltu diſſoniren können.

(f) Ein gewiſſer Autor, welcher ſonſt alle Fundamenta Muſices aus dem tieffſten Ziehe-Brunnen zu erſchöpffen vermeynet, und vor lauter Accurateſſe von jedweden Muſicaliſchen Bombus ein halb Schock Diviſiones, und ſub-& ſub-ſub-Diviſiones machet, hat gleichwohl die Fundamenta des Theatraliſchen Styli nicht eingeſehen, wenn er folgende Exempel vor falſch ausgiebet:

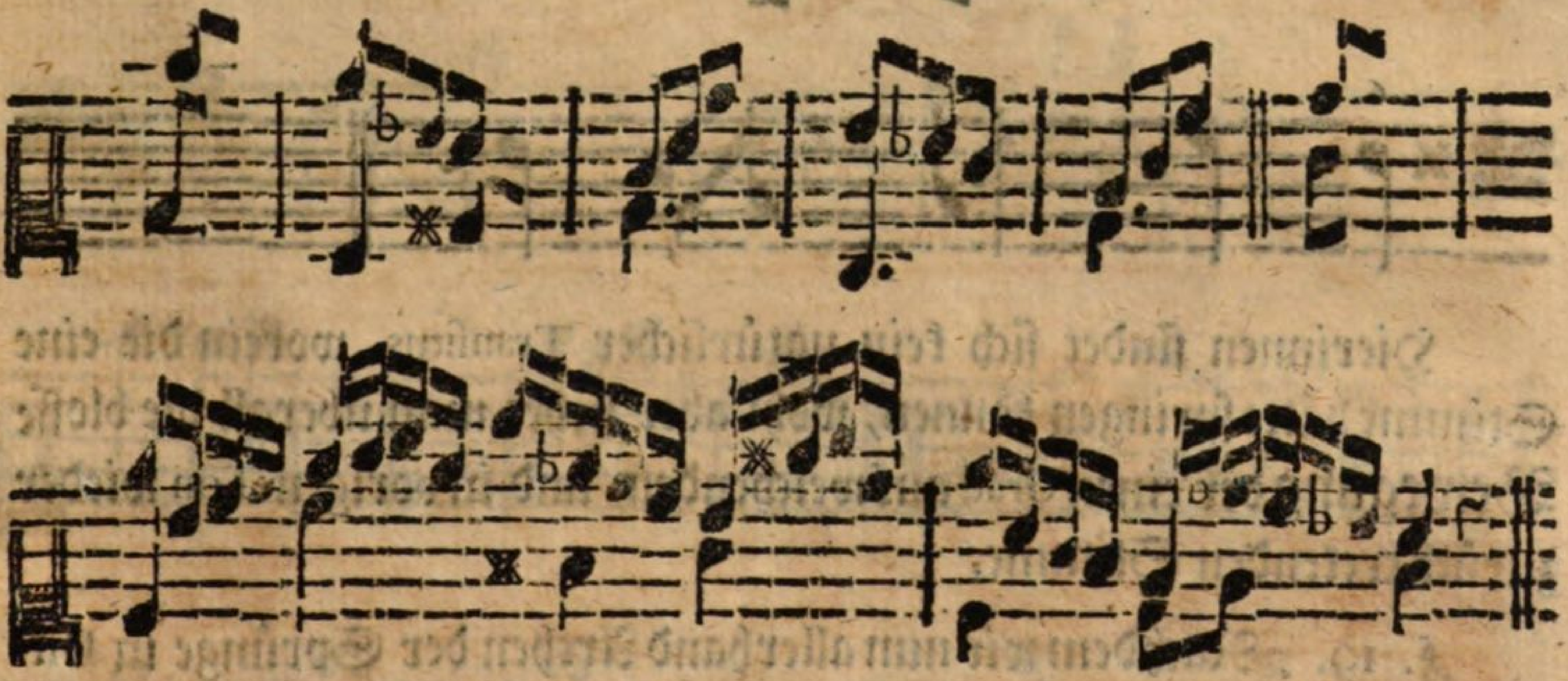
Hätte der gute Mann gewuſt, was Variatio tranſitus, und die Verwechſelung der Harmonie vor Dinge ſeynd, ſo würde er anders raiſonniret haben. Denn ſo wenig als die fundamental-Noten von beſagten Sätzen zu tadeln ſeynd:



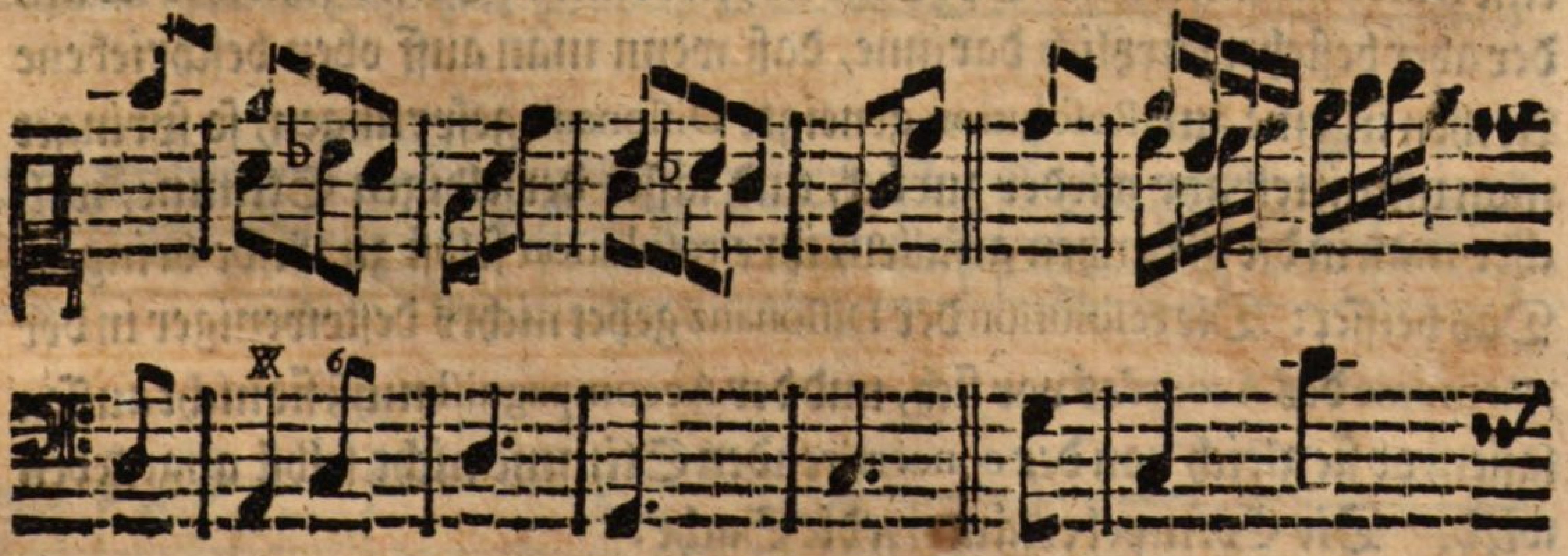
eben ſo wenig ſeynd obige Sätze ſelbſt zu tadeln. Es iſt aber dieſes ein abermahliger Beweiß, daß die Fundamenta des Theatraliſchen Styli noch wenig bekandt ſeynd.

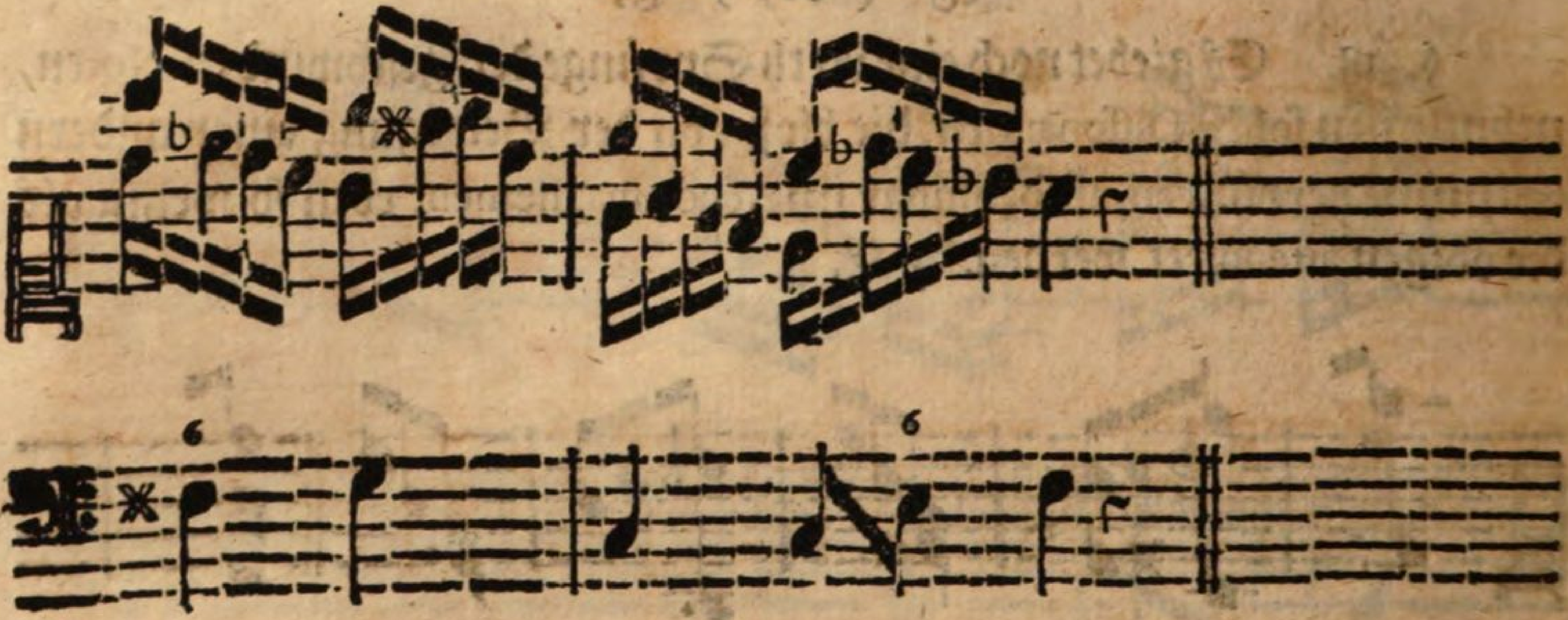


§. 18. Es giebet noch eine Arth Sprünge der geſchwinden Noten, nehmlich in ſolche Diſſonantien, die bloß von der Bewegung einer andern Stimme herrühren, und folgbar im Accompagnement eben ſo wenig als die obigen attendiret werden. z. E.



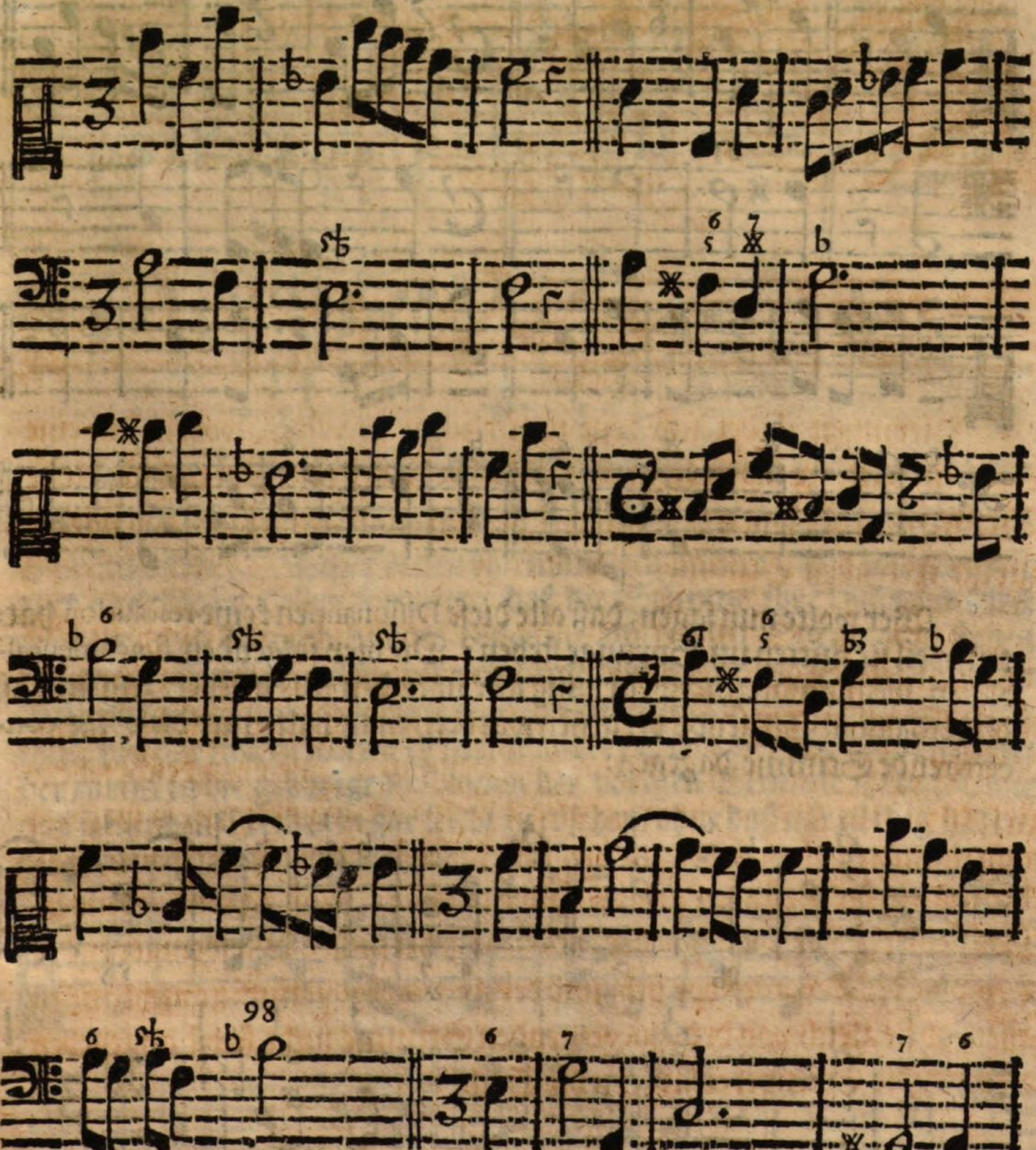
Die fundamental-Noten dieſes Exempels ſehen alſo aus:



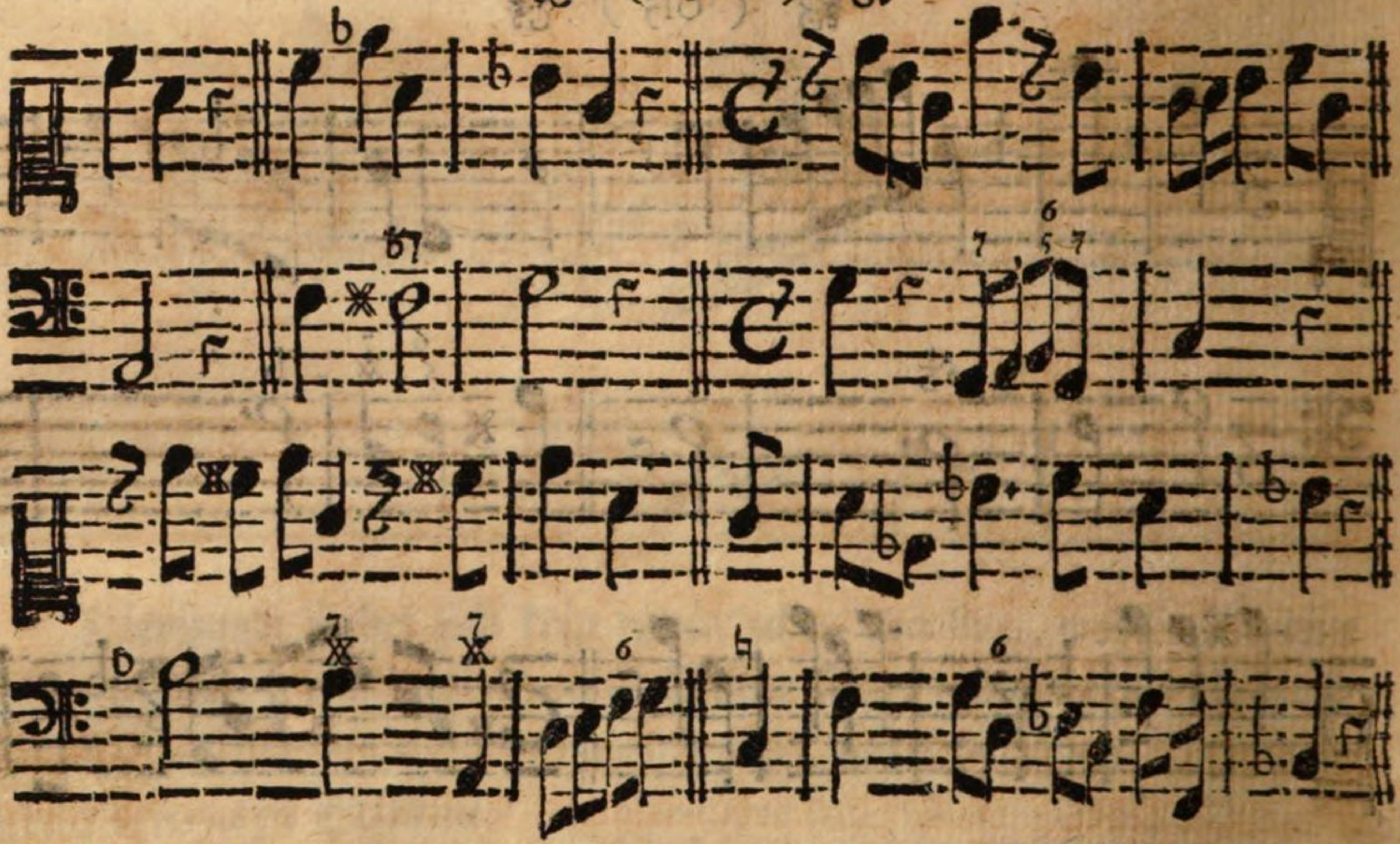


Hierinnen findet ſich kein natürlicher Tranſitus, worein die eine Stimme hätte ſpringen können, wohl aber ſiehet man überall die bloſſe Bewegung der einen Grad ausweichenden, und in vorigen Ton wieder zurück tretenden Stimme.

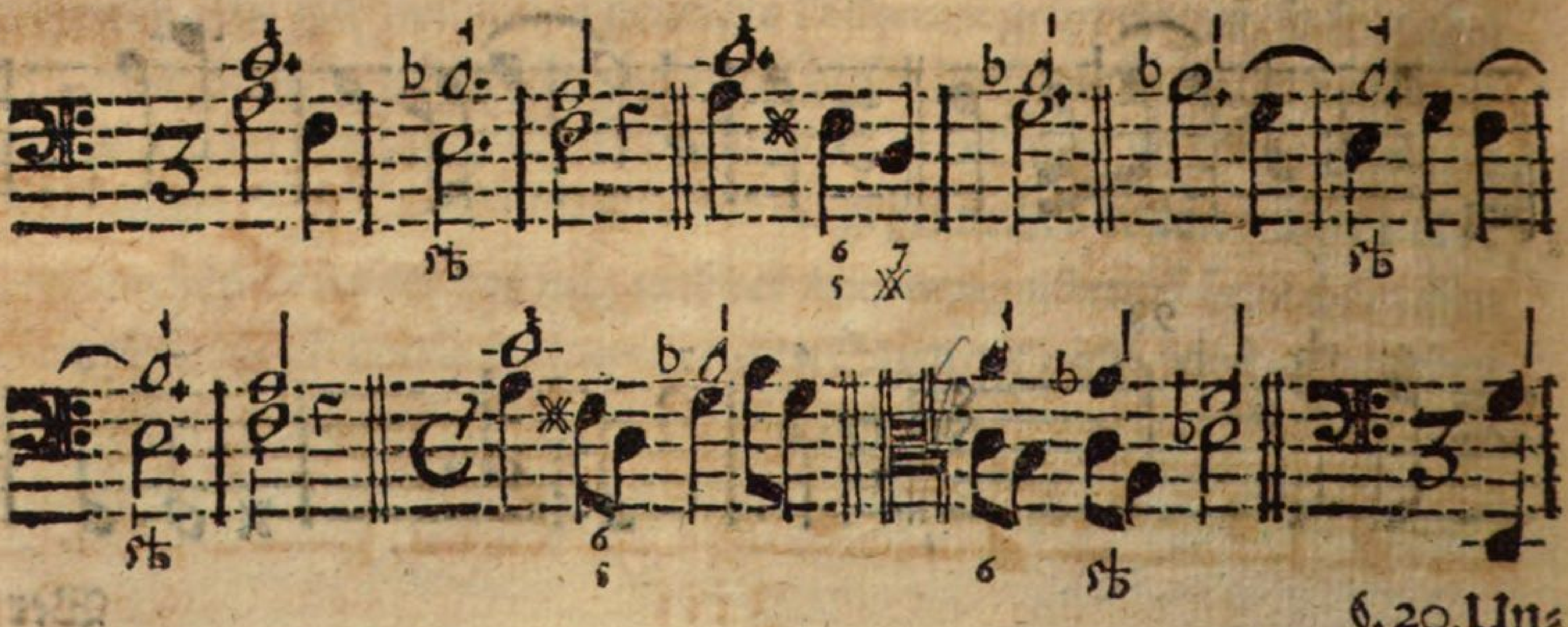
§. 19. Nachdem wir nun allerhand Arthen der Sprünge in Diſſonantien geſehen, ſo müſſen wir auch unterſuchen, mit was vor Grunde eine Diſſonanz mitten im Sprunge ſtehen könne? Dieſes ſchlechte Wunder aber beſtehet kürtzlich darinne, daß wenn man auff oben beſchriebene Arthen in eine zur Reſolution geneigte Diſſonanz geſprungen, ſo ſpringet man unmittelbahr wieder zurück, und läſſet derſelbigen Stimme, welcher man in die Gräntzen gefallen, ihre reſolution ſelbſt zu Ende bringen. Das heiſſet: Die reſolution der Diſſonanz gehet nichts deſtoweniger in der Harmonie des Accordes vor ſich, und der Accompagniſt muß ſie nicht auſſen laſſen, ob ſie gleich von der concertirenden Stimme nicht ſelbſt angegeben wird. Die Exempel erläutern die Sache:

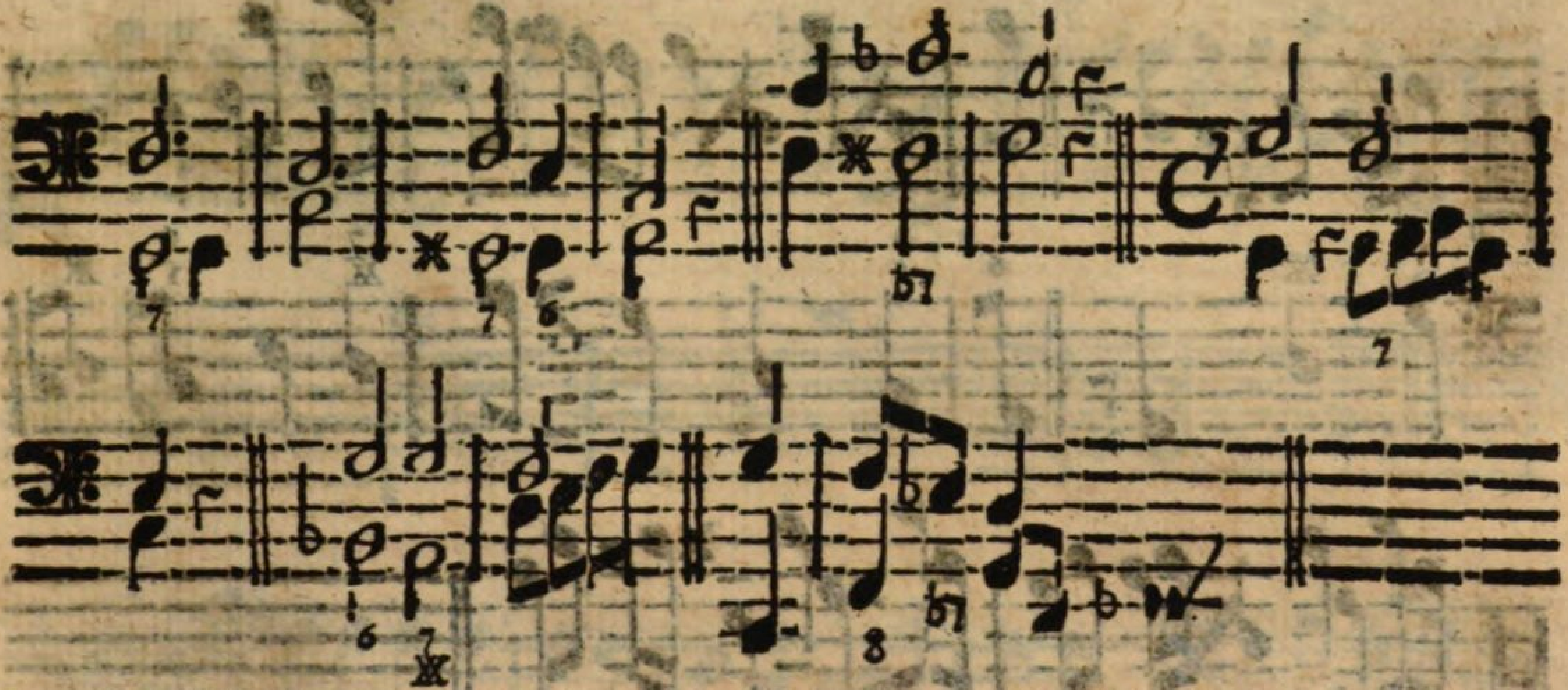


Wer

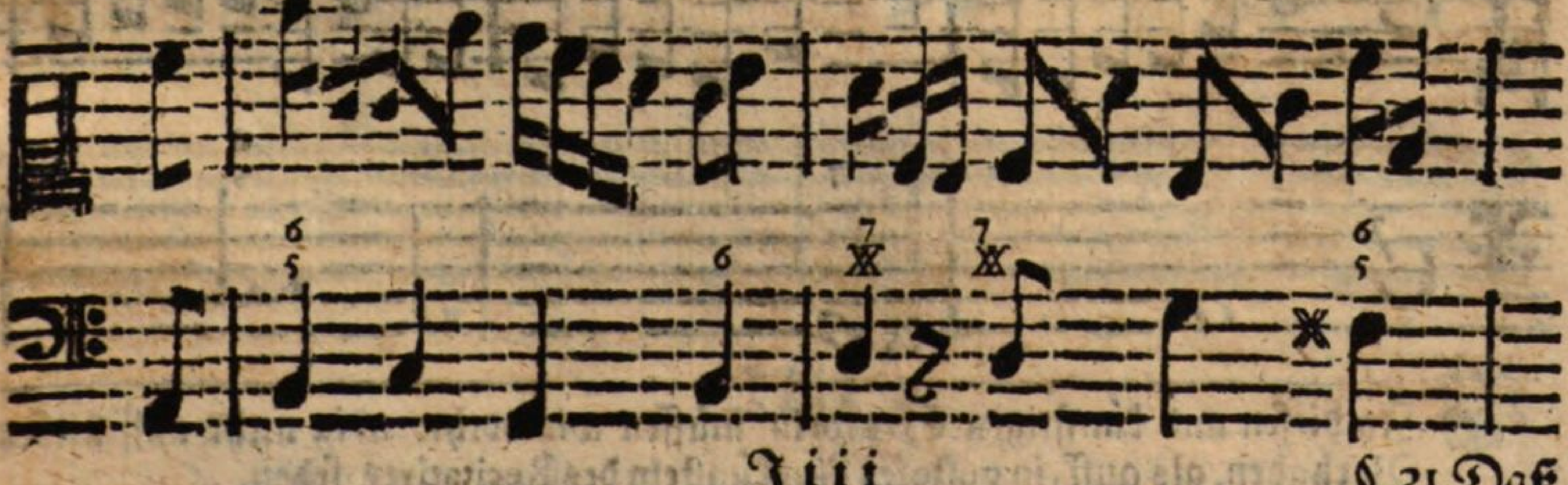


Wer wolte nun ſagen, daß alle dieſe Diſſonantien keine reſolution hätten, weil ſie mitten im Sprunge ſtehen? Die hier folgenden fundamental-Noten, welche man zur Abkürtzung nur über den Baſs geſetzet, zeigen, daß die reſolutiones nirgends vergeſſen worden, man halte nur die obige concertirende Stimme dagegen:

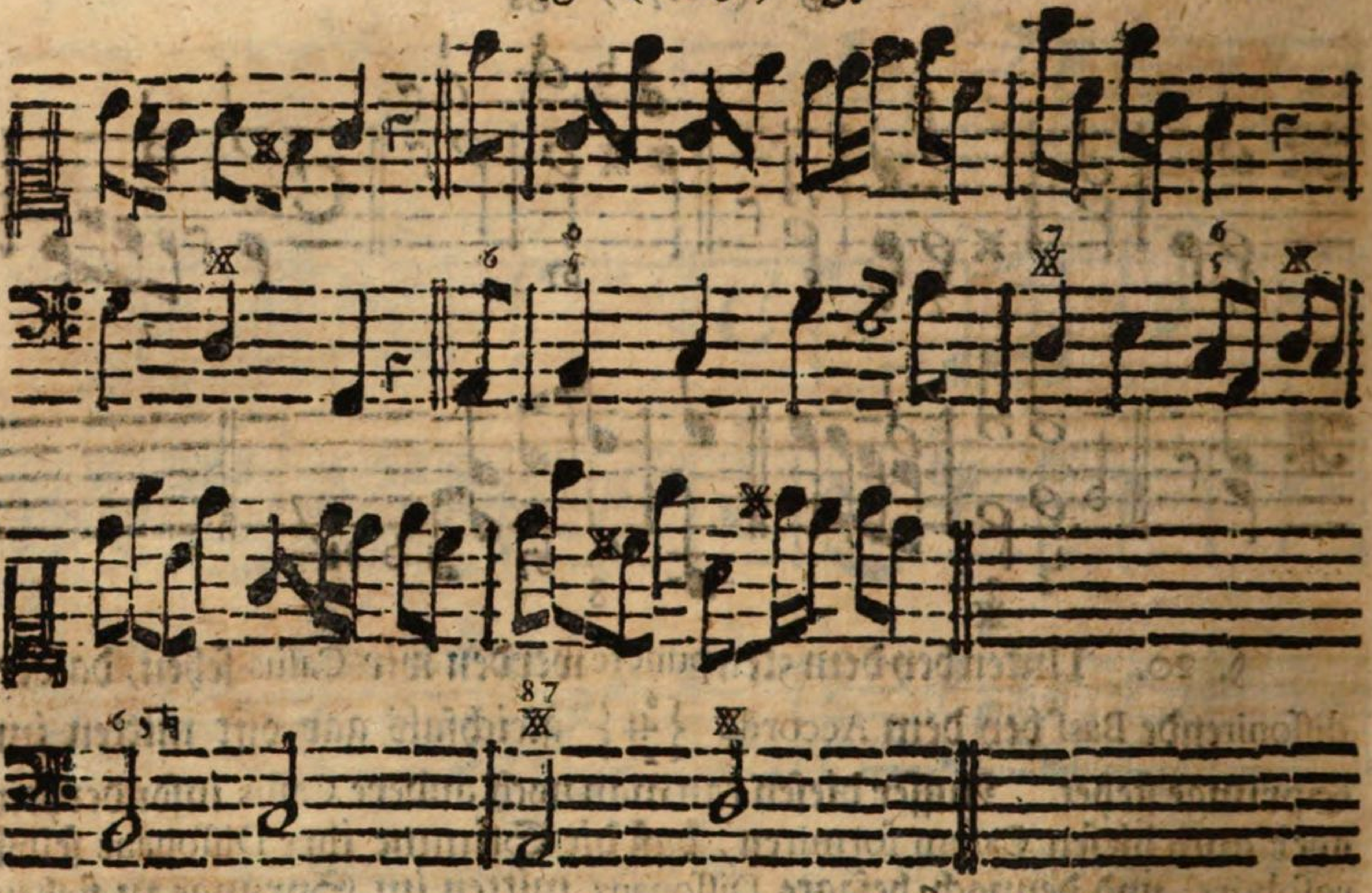




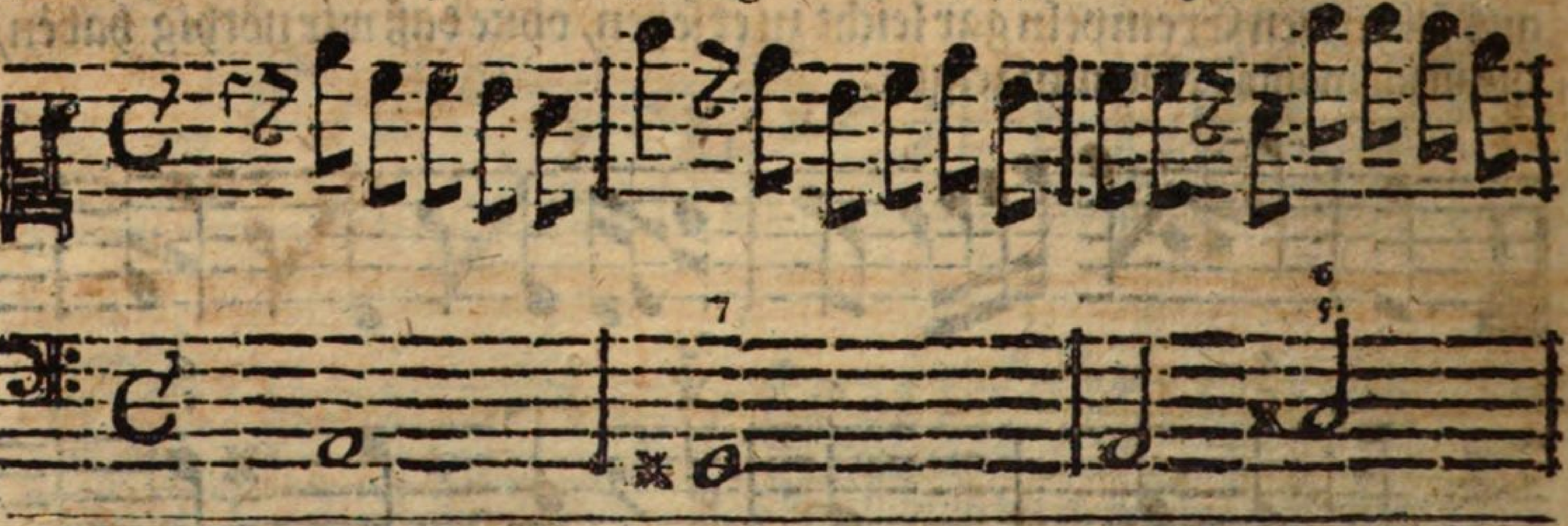
§. 20. Unten bey dem 5ten puncte werden wir Caſus ſehen, da der diſſonirende Baſſ bey dem Accorde $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ gleichfals gar offt mitten im Sprunge ſtehet. Auſſer dieſen kan man noch andere Caſus inſonderheit aber auch dieſen Caſum formiren, daß die Stimme ihre Diſſonanz ſelbſt reſolvire, und dennoch beſagte Diſſonanz mitten im Sprunge zu ſtehen komme. Solches geſchiehet nehmlich durch eine bloſſe Variation der Stimme, wenn man auff bißherige Arth in eine Diſſonanz einen Sprung thut, von dar man wieder weg in eine andere Stimme, und von hier wieder zurück in die gehörige Reſolution der vorigen Stimme ſpringet, wie aus folgenden Exempeln gar leicht zu erſehen, ohne daß wir nöthig haben, die fundamental-Noten zu zeigen:



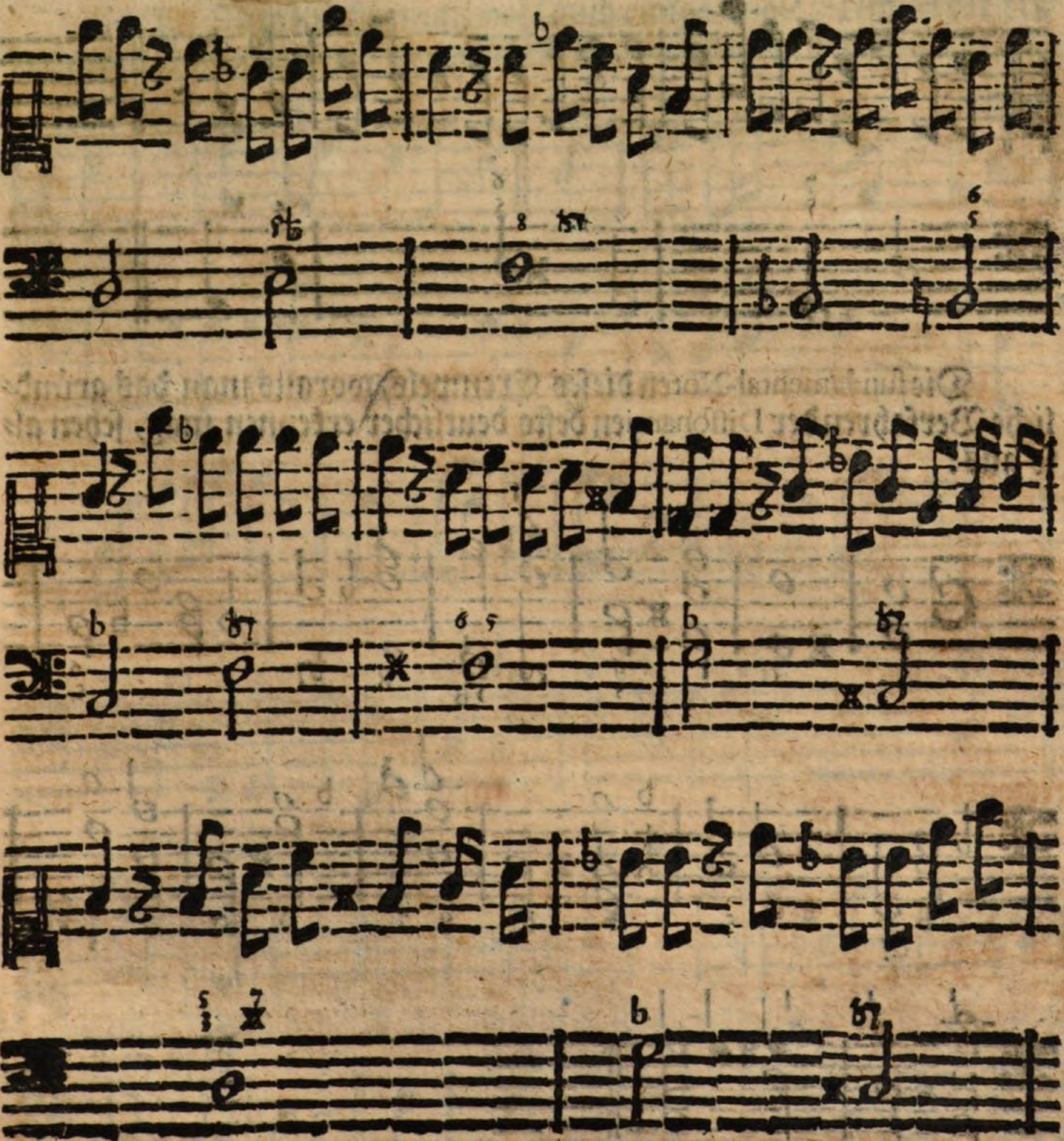
 §. 21. Daß

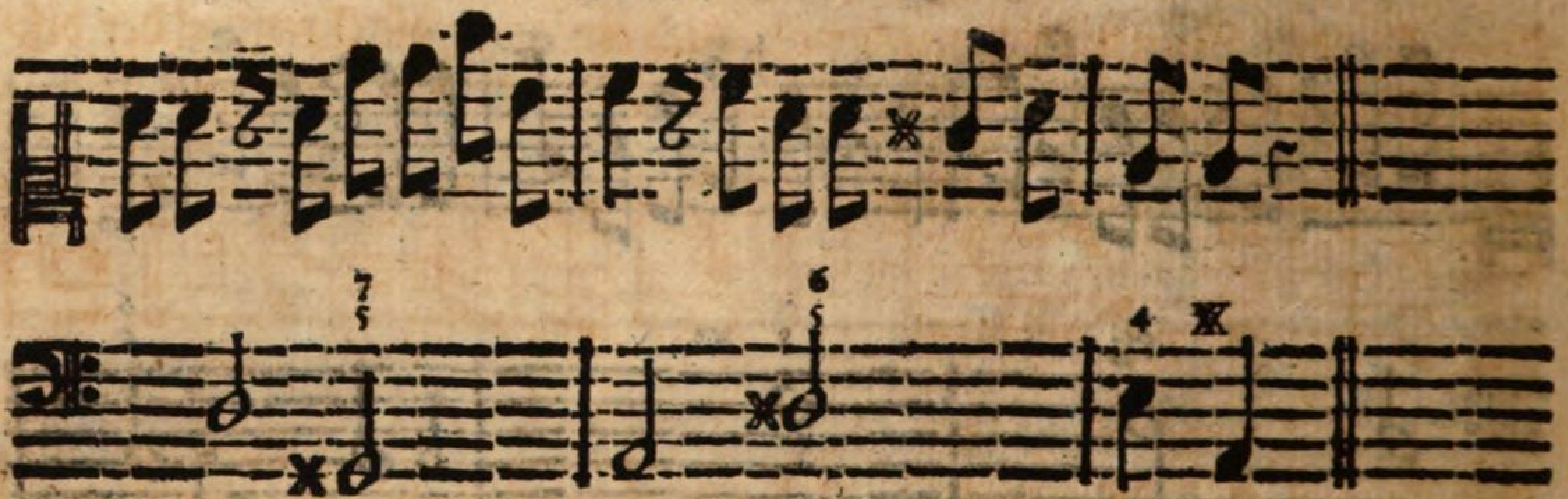


§. 21. Daß man im Recitativ eben alſo mit denen ſpringenden Diſſonantien verfahre, wie bißher überhaupt vom Theatraliſchen Stylo gelehret worden, ſolches wollen wir kürtzlich mit folgenden Exempel erläutern, worinnen die vornehmſten bißherigen Caſus beyſammen zu finden: (g)

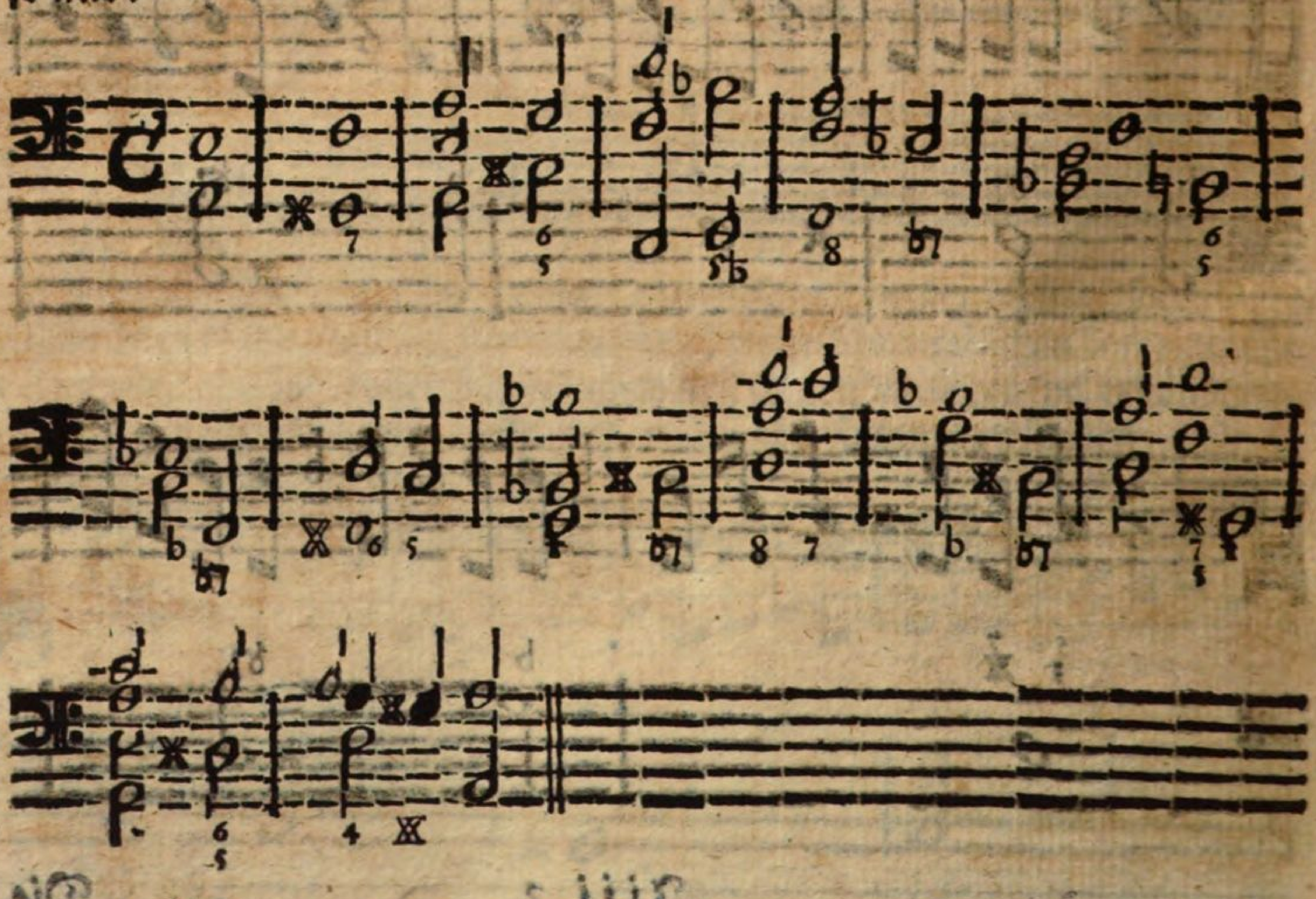


(g) In dieſen und künfftigen Exempeln müſſen wir nothwendig mehr auff unſer Vorhaben, als auff ein guſtoſes Auskünſteln des Recitatives ſehen.

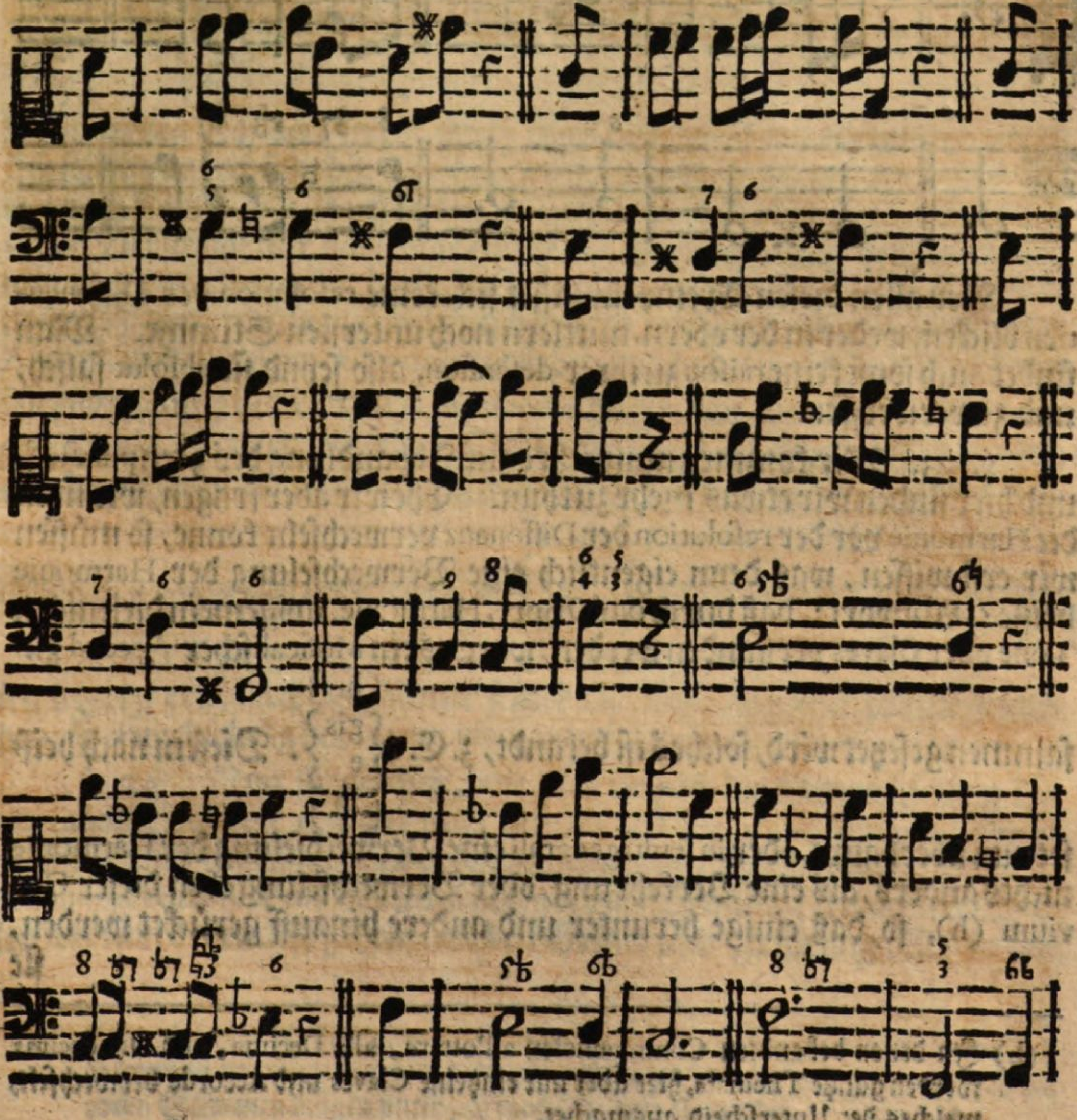


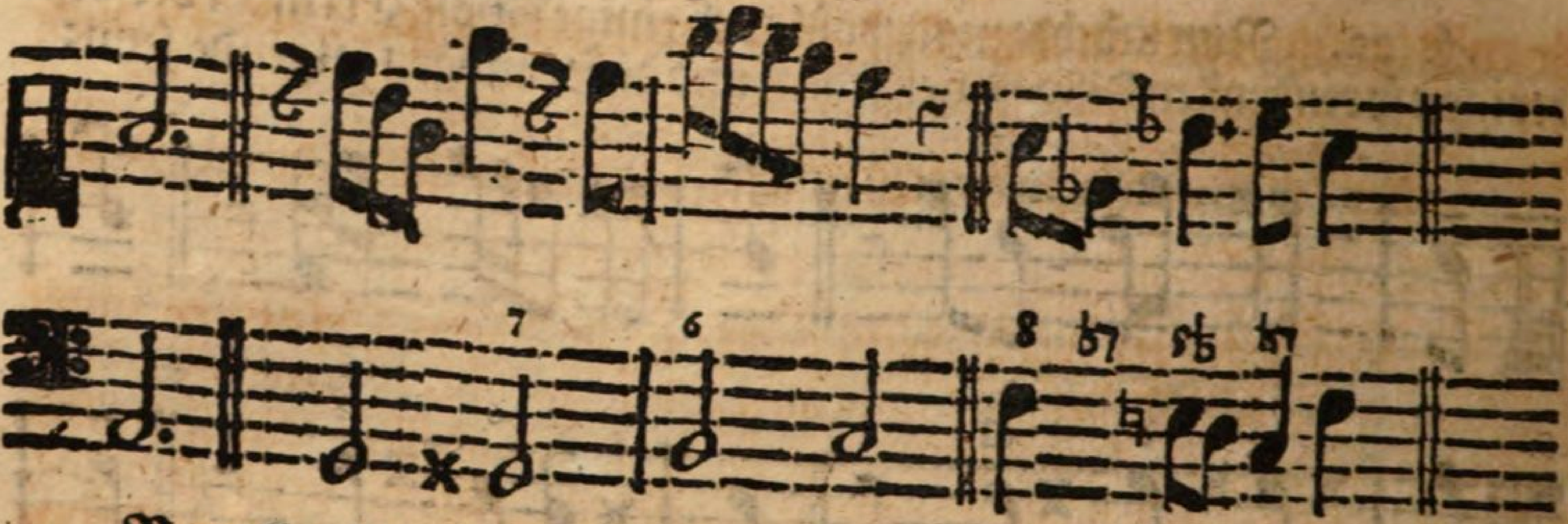


Die fundamental-Noten dieſes Exempels, woraus man das gründliche Verfahren der Diſſonantien deſto deutlicher erkennen mag, ſehen alſo aus:



§. 22. Nun möchte man wohl auch einige vitiöſe Exempel der bißherigen ſpringenden Diſſonantien ſehen, und dieſes mögen folgende ſeyn:





Bey allen dieſen Exempeln láſſet ſich keine reſolution der Diſſonantien blicken, weder in der obern, mittlern noch unterſten Stimme. Man findet auch ſonſt keine raiſon zu ihrer defenſion, alſo ſeynd ſie abſolut falſch, und zu verwerffen.

§. 23. Wir kommen nunmehro zur Abhandlung des 3ten punctes, und hier finden wir etwas mehr zu thun. Ehe wir aber fragen, wie man die Harmonie vor der reſolution der Diſſonanz verwechſeln könne, ſo müſſen wir erſt wiſſen, was denn eigentlich eine Verwechſelung der Harmonie heiſſe? Antwort: daß durch das Wort, Harmonie, insgemein diejenigen Tone oder Claves verſtanden werden, woraus ein Muſicaliſcher Accord zuſammen geſetzet wird, ſolches iſt bekandt, z. E. $\begin{Bmatrix} \text{h} \\ \text{gis} \\ \text{e} \\ \text{D} \end{Bmatrix}$. Dieſem nach heiſſet nun überhaupt, oder in ſenſu generali eine Verwechſelung der Harmonie nichts anders, als eine Verkehrung, oder Verwechſelung eben dieſer Clavium (h), ſo, daß einige herunter und andere hinauff gerücket werden, ſie

(h) In denen bekandten Contrapuncten all'ottava, alla Decima, und Duodecima werden gantze Themata, hier aber nur eintzelne Claves und Accorde verwechſelt, welches den Unterſcheid ausmachet.

ſie mögen übrigens in der Ordnung gerathen, wie ſie wollen z. E. $\begin{Bmatrix} h \\ e \\ gis \\ D \end{Bmatrix}$ oder $\begin{Bmatrix} e \\ gis \\ h \\ D \end{Bmatrix}$ und ſo fort. Weil aber die Muſicaliſche Harmonie dadurch wenig geändert wird, wenn man nur die obern Stimmen unter ſich ſelbſt verwechſelt, der Baſſ hingegen, oder die Baſis des Accordes vor wie nach bleibet (i): ſo nennet man in ſenſu ſpeciali, oder in ſeinen eigentlichen Verſtande nur dasjenige eine reelle Verwechſelung der Harmonie, wenn der Baſſ-Clavis oder die Baſis ſelbſt mit einer von ihren radical-Stimmen (k) verwechſelt und vertauſchet wird, als wodurch ein gantz neuer Accord, und eine neue Harmonie entſtehet, welche deswegen mit Recht eine Verwechſelung der vorigen Harmonie heiſſen kan, weil ſie eben die vorigen Claves in verwechſelter Ordnung wiederhohlet. Setzet man nun dem Haupt-Accorde, ohne ſelbigen zu reſolviren, ſo gleich ſeinen verwechſelten Accord an die Seite z. E. $\begin{Bmatrix} h & d \\ e & h \\ gis & e \\ D & gis \end{Bmatrix}$, und reſolviret alsdenn dieſen letztern erſt, nach der Natur ſeiner Diſſonanz, ſo heiſſet es eine geſchehene Verwechſelung der Harmonie vor erfolgter reſolution.

§. 24. Nun fraget ſich, wie vielerley iſt die Verwechſelung der Harmonie, und wie erfindet man dergleichen Verwechſelungen? Hierauff mit Unterſcheid zu antworten, ſo müſſen wir die Verwechſelung der Harmonie entweder als vollſtimmig, oder als 2ſtimmig betrachten. Wollen wir nun ordentlich gehen, und den Grund und Urſprung aller in der Na-

---

(i) Denn ſo lange die Baſis oder das fundament der Harmonie einerley bleibet, ſo lange ſeynd es eigentlich zu reden, die vorigen Accorde und die vorige Harmonie, die obern Stimmen mögen unter ſich wechſeln, wie ſie wollen.

(k) Dieſe ſeynd oben p. 558. beſchrieben worden.

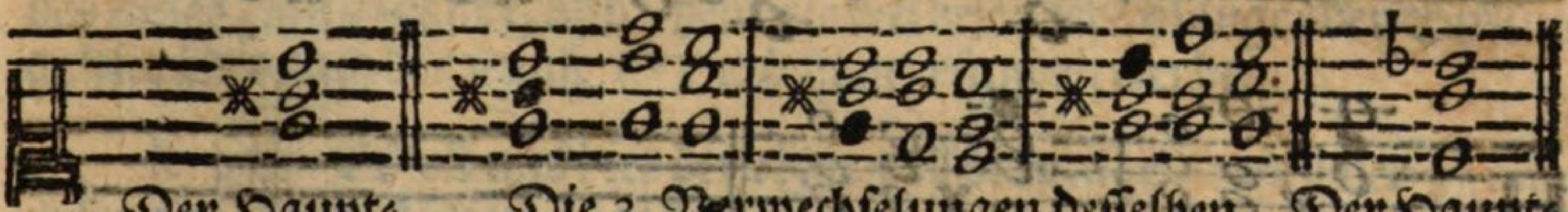
Natur möglichen Verwechſelungen der Harmonie zeigen, ſo müſſen wir von der vollſtimmigen Verwechſelung den Anfang machen, aus welcher wir nachgehends die täglich vorkommende 2 ſtimmige Verwechſelungen gründlich demonſtriren können.

§. 25. Wir ſetzen hier zum Fundament einer vollſtimmigen Verwechſelung der Harmonie dieſen Lehr-Satz voraus: daß ſo viel radical-Stimmen der Baſs, oder die Baſis eines jedweden vollſtimmigen Accordes über ſich hat, ſo viel reelle Verwechſelungen der Harmonie läſſet ſelbiger Accord zu. Z. E. die Baſes des ordinairen Accordes, und des 6ten Accordes haben bekandter maſſen nur 2. radical-Stimmen über ſich, nehmlich jener die 3e und 5te, dieſer die 3e und 6te, alſo können ſie auch nur 2. reelle Verwechſelungen der Harmonie zulaſſen. Hier aber bey unſern Diſſonantien zu bleiben, ſo hat die Baſis einer 2de ordentlich 3. radical-Stimmen über ſich, nehmlich die 2. 4. und 6. Die Baſis einer 5te min. hat gleichfals 3. radical-Stimmen, die 3. 5♮. und 6. Die Baſis einer ♭7. deficient. hat wiederum 3. radical-Stimmen, die 3. 5♮. und ♭7. def. alſo hat jedweder von dieſen Accorden drey, und nicht mehr reelle Verwechſelungen der Harmonie, nehmlich auff ſolche Arth, daß man jedesmahl eine andere radical-Stimme mit dem Baſs-Clave verwechſele, i. e. dieſen hinauff, und jene herunter ſetze. Alſo hat nun der 2den Accord $\begin{Bmatrix} h \\ gis \\ e \\ D \end{Bmatrix}$ folgende 3. reelle Verwechſelungen der Harmonie: 1. $\begin{Bmatrix} h \\ gis \\ d \\ E \end{Bmatrix}$ 2. $\begin{Bmatrix} h \\ d \\ e \\ gis \end{Bmatrix}$ 3. $\begin{Bmatrix} gis \\ e \\ d \\ H \end{Bmatrix}$ der Accord der 5te min. $\begin{Bmatrix} b \\ g \\ c \\ E \end{Bmatrix}$ hat folgende 3 Verwechſelungen der Harmonie: 1. $\begin{Bmatrix} b \\ g \\ e \\ C \end{Bmatrix}$ 2. $\begin{Bmatrix} g \\ e \\ c \\ B \end{Bmatrix}$ 3. $\begin{Bmatrix} e \\ c \\ b \\ G \end{Bmatrix}$

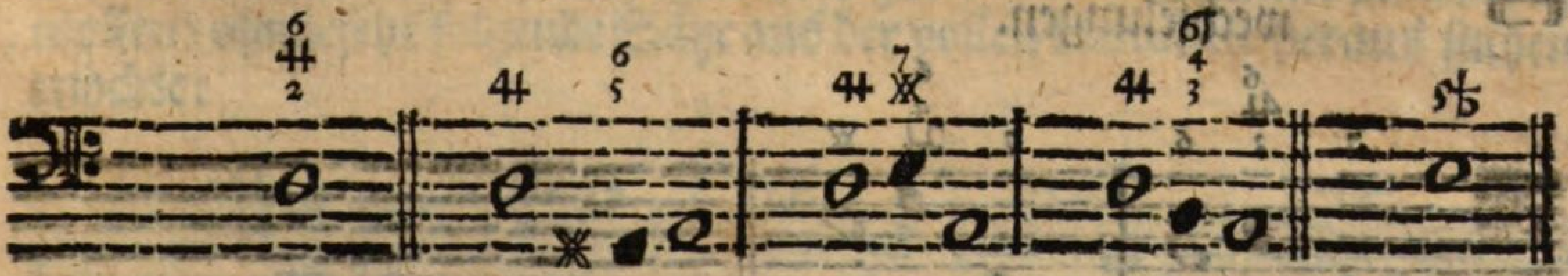
Der

Der Accord der *m.* def. hat folgende 3. Verwechſelungen:

1. {f, d, gis, H} 2. {f, h, gis, d} 3. {d, h, gis, F.}. Auff dieſe Arth gehet es mit der Verwechſelung aller andern Con- und diſſonirenden Accorde (l), welche ſo lange gut, und fundamental ſeynd, als ſie nach der Verwechſelung die vorigen Claves (m) behalten, und ihre Diſſonantien richtig reſolviren, wie eben ietzt angeführte Accorde allhier zur Erläuterung dienen mögen:

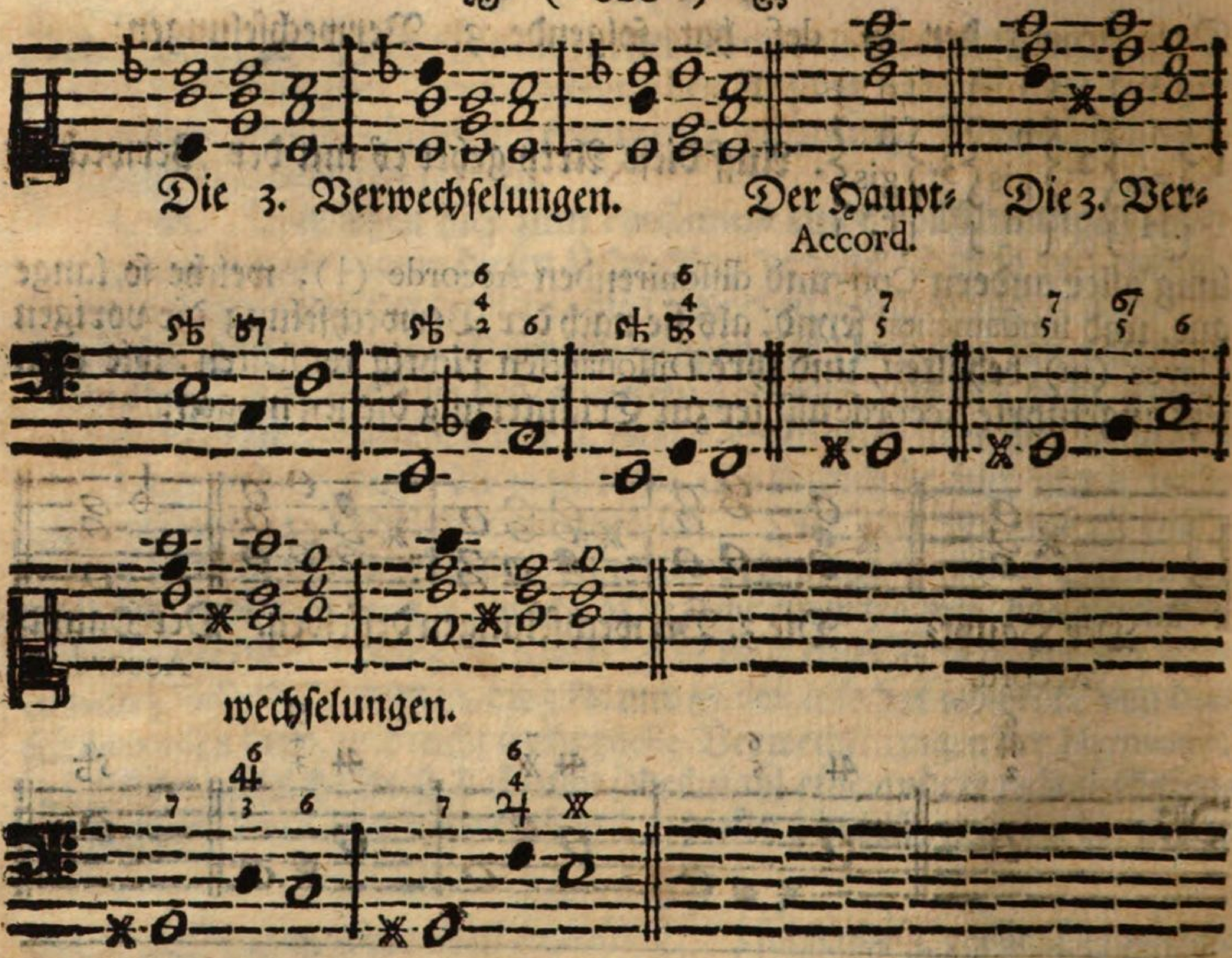


Der Haupt-Accord. Die 3. Verwechſelungen deſſelben. Der Haupt-Accord.



(l) Aus dergleichen Verwechſelungen nun leſen gute Practici die tüchtigſten zum Gebrauch aus. Die übrigen, welche ſich nach der Verwechſelung auff keine Arth handthieren, und reſolviren laſſen, werden verworffen. Hieraus ſiehet man, daß zu dergleichen Künſten viel praxis und Judicium gehöret. Denn ein geübter Componiſt kan vielleicht den Gebrauch, und reſolution ſolcher verwechſelten Sätze finden, die ein anderer vor unmüglich gehalten. Daher kommen bey unſerer heutigen praxi ſo viel frembde Sätze, davon die Alten nichts gewuſt.

(m) Entweder alle zuſammen, wie von rechtswegen ſeyn ſoll, oder doch die meiſten und principaleſten davon, wie wir hin, und wieder ausordentliche Exempel anmercken werden.



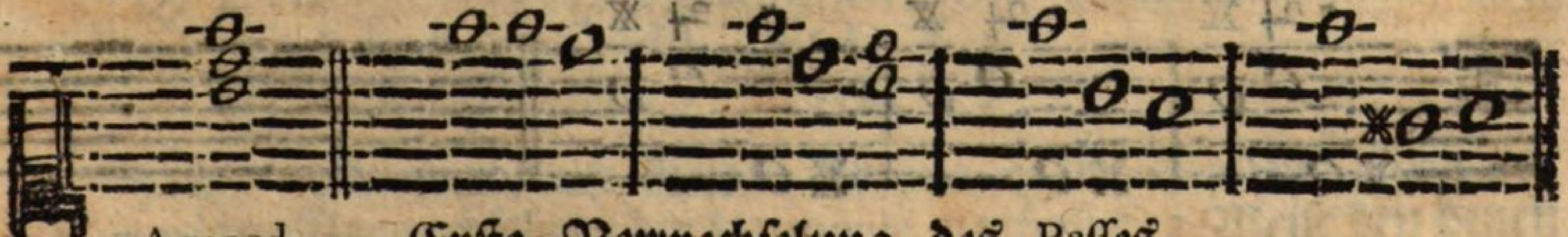
§. 26. So leichte nun, als man nach dieſen principiis mit der vollſtimmigen Verwechſelung der Harmonie (n) kan umſpringen lernen: ſo viel mehr attention brauchet hingegen eine 2 ſtimmige Verwechſelung (o). Denn weil bey dieſer, aus dem gantzen vollſtimmigen Accorde nur 2 Stim-

(n) Dergleichen Künſte auch der heutige Kirchen-Stylus in ſeiner gebührenden Maße nicht entrathen kan.

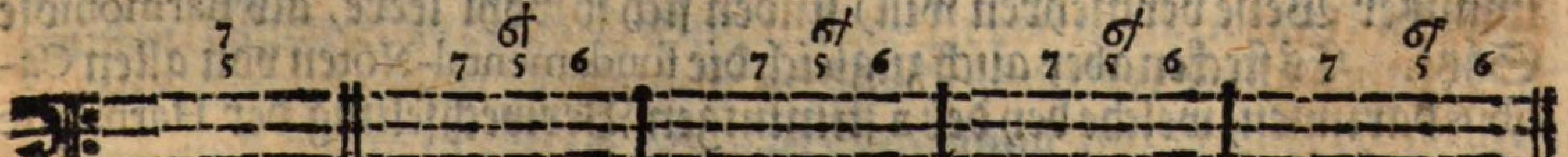
(o) Dieſes iſt zwar eine etwas weitläufftige aber auch ſehr wichtige Materie, die ein groſſes Stück des Cameral-und Theatraliſchen Styli ausmachet, allwo man continuirlich zweyſtimmige Zeilen vor ſich ſiehet. Des beſondern Recitativ-Styli nicht zu vergeſſen, allwo die 2 ſtimmigen Verwechſelungen der Harmonie am meiſten regieren.

2 Stimmen vor und in der Verwechſelung angegeben werden, die übrigen Stimmen aber gleichſam unſichtbar bleiben, und nirgends, als in denen Händen des Accompagniſten zum Vorſchein kommen: ſo entſtehen dahero allerhand zweiffelhaffte Caſus, welche 2 Stimmen der Componiſt eigentlich bey der Verwechſelung des Accordes angeben, oder welche er auſſen laſſen könne, ohne denen fundamentis, und der reſolution einer verwechſelten Harmonie tort zu thun? Hierinnen nun ſicher zu gehen, und zugleich die notabelſten Caſus einer 2ſtimmigten fundamentalen Verwechſelung der Harmonie zu entdecken, ſo thun wir am beſten, wir ſetzen allhier einen vollſtimmigen Accord mit ſeinen 2. oder 3. fachen Verwechſelungen des Baſſes zum Grunde, und ſehen, wie viel beſondere Gänge oder Sprünge hierüber nach der Kunſt (*) möchten erfunden werden.

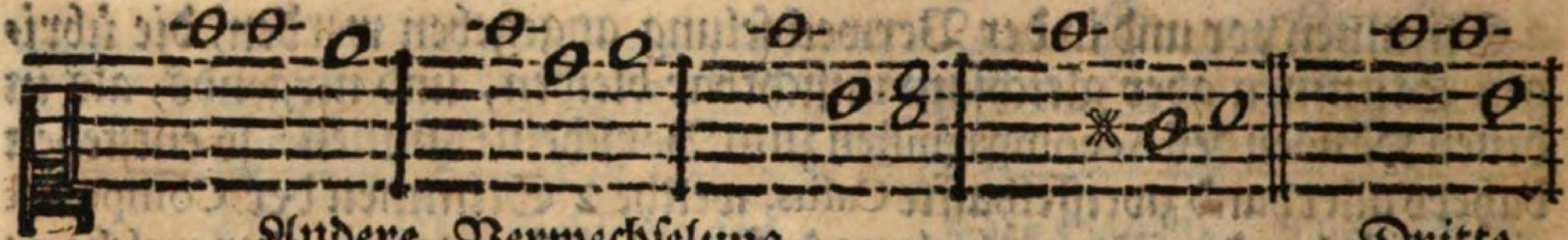
§. 27. Es ſoll uns hier der obige vollſtimmige Accord der ♭7. min. defic. zur Probe dienen, über deſſen 3. fachen Verwechſelungen des Baſſes die radical-Stimme f (welche wir hier zur Concert-Stimme annehmen wollen) ohngefehr folgende Sätze aus der vollen Harmonie heraus ſuchen möchte:



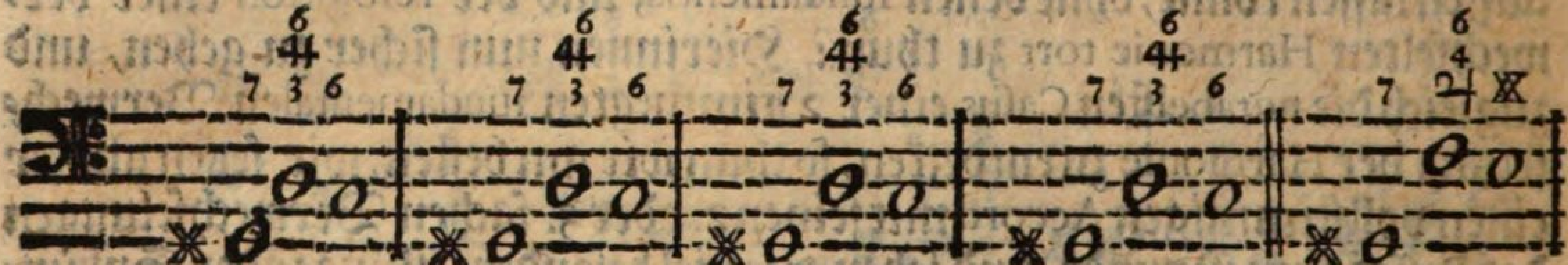
Accord. Erſte Verwechſelung des Baſſes.

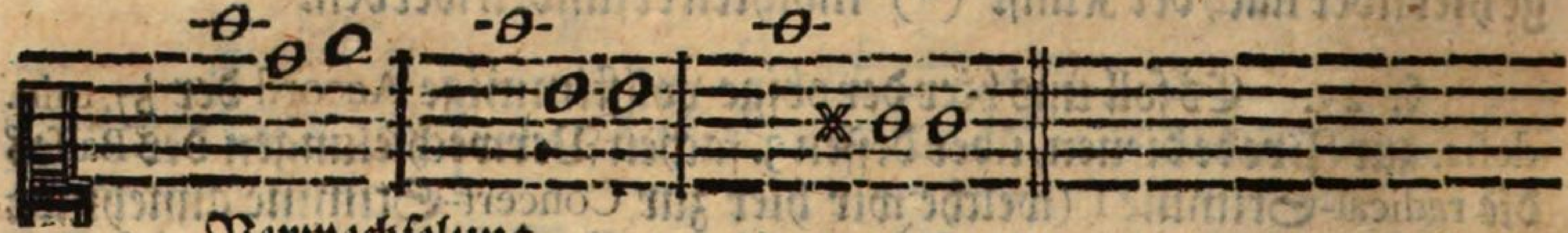


(*) Ich nenne dieſes artem combinatoriam, ein ander nenne es, wie es ihm gefällt.

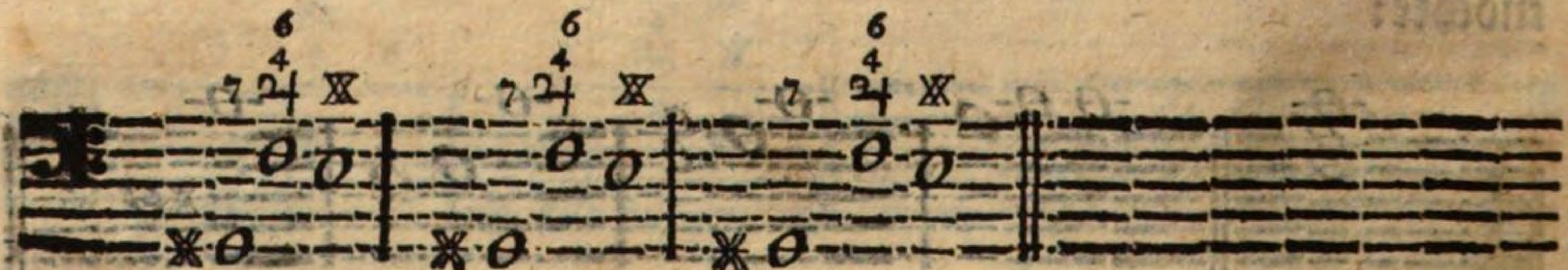


Andere Verwechſelung. Dritte





Verwechſelung.



In dieſen Verwechſelungen (die man motu recto und contrario nicht unnützer Weiſe vermehren will) finden ſich ſo wohl leere, als harmoniöſe Sätze. Es ſtecken aber auch zugleich die fundamental-Noten von allen Caſibus darinnen, welche bey der 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie in dem Satze $\left\{\begin{matrix} f \\ Gis \end{matrix}\right\}$ vorkommen können. Und zwar finden wir allda:

1) Den Caſum, da dieſe 2. diſſonirende Claves vor der reſolution richtig gegen einander verwechſelt werden, nehmlich $\left\{\begin{matrix} f \\ gis \end{matrix} X \begin{matrix} gis \\ f \end{matrix}\right\}$

2) Zwey Caſus, da nur die Baſis, Gis, in der Verwechſelung behalten,

ten, das f. aber gegen eine radical-Stimme der Baſeos ausgetauſchet wird, nehmlich $\left\{ {}^{f}_{gis} X^{gis}_{d} \right\}$ und $\left\{ {}^{f}_{gis} X^{gis}_{H} \right\}$.

3) Zwey Caſus, da nur die Concert-Stimme f. in der Verwechſelung behalten, die Baſis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauſchet wird, nehmlich $\left\{ {}^{f}_{gis} X^{h}_{f} \right\}$ und $\left\{ {}^{f}_{gis} X^{d}_{f} \right\}$.

4) Zwey Caſus, da weder die Concert-Stimme f. noch die Baſis, Gis, in der Verwechſelung behalten, ſondern beyde gegen die 2. radical-Stimmen der Baſeos ausgetauſchet werden, nehmlich $\left\{ {}^{f}_{gis} X^{d}_{h} \right\}$ und $\left\{ {}^{f}_{gis} X^{h}_{d} \right\}$.

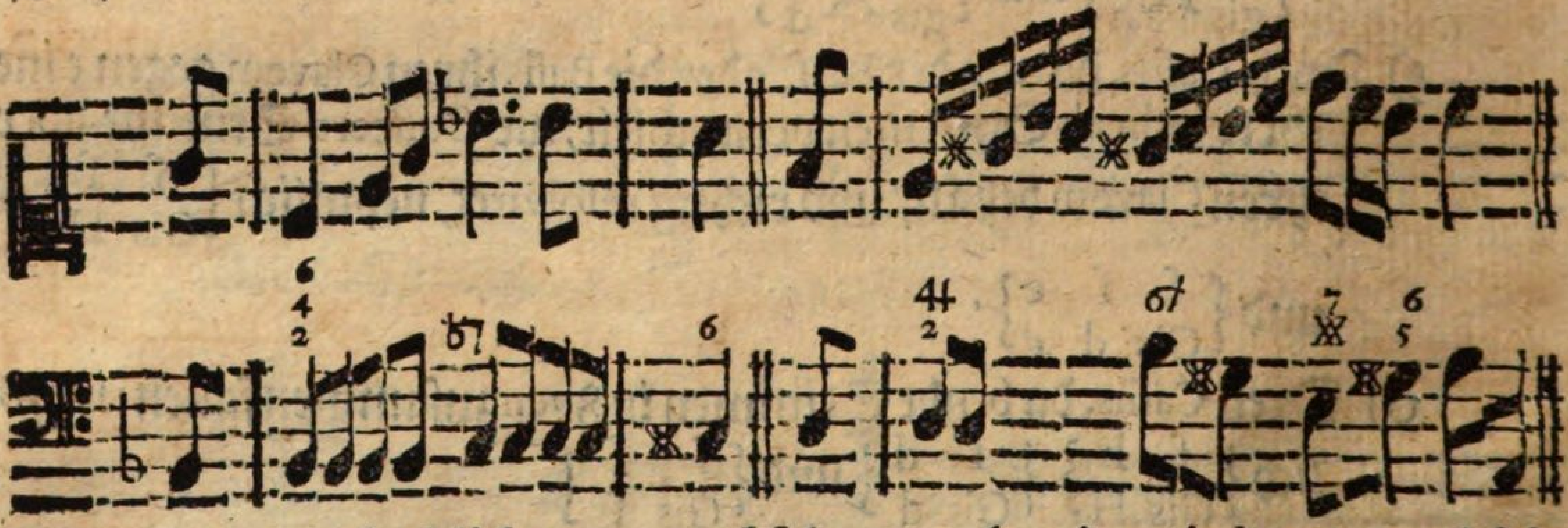
5) Zwey Caſus, da nur der Baſſ, oder die Baſis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen verwechſelt, die Concert-Stimme aber ihren Clavem behält, und richtig reſolviret, nehmlich $\left\{ \begin{matrix} f & f & e \\ Gis & H & c \end{matrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{matrix} f & f & e \\ Gis & d & c \end{matrix} \right\}$.

6) Drey Caſus, da beyde Stimmen in 8ven zuſammen fallen: nemlich $\left\{ \begin{matrix} f & h \\ Gis & H \end{matrix} \right\}$ $\left\{ \begin{matrix} f & d \\ Gis & d \end{matrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{matrix} f & f \\ Gis & f \end{matrix} \right\}$.

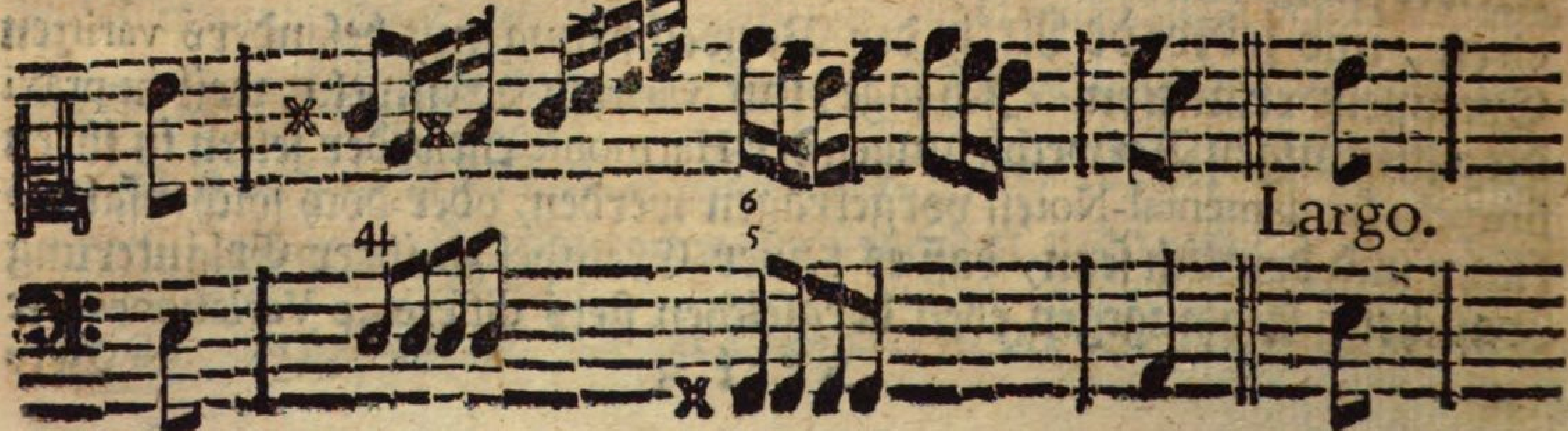
§. 28. Gleichwie nun dieſe 6. Arthen, oder ſechſerley Caſus einer 2ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie, natürlicher Weiſe bey denen 2 ſtimmigen Verwechſelungen aller übrigen Diſſonantien vorkommen müſſen (davon jedweder nach Gefallen die Probe machen kan): alſo wollen wir ſelbige nach der Reihe auff verſchiedene andere Diſſonantien appliciren, und jedwede Arth der Verwechſelung mit beſonders varirten Exempeln erläutern. Ich ſage, mit varirten Exempeln, weil in praxi die 2ſtimmigen Verwechſelungen der Harmonie entweder ſelten in ihren ſimpeln fundamental-Noten vorgetragen werden, oder doch ſolchenfals ſo klahr und deutlich ſeyn, daß es keiner Exempel zu ihrer Erläuterung brauchet; Dahingegen eben dergleichen ſtets differente Variationes die Ver-

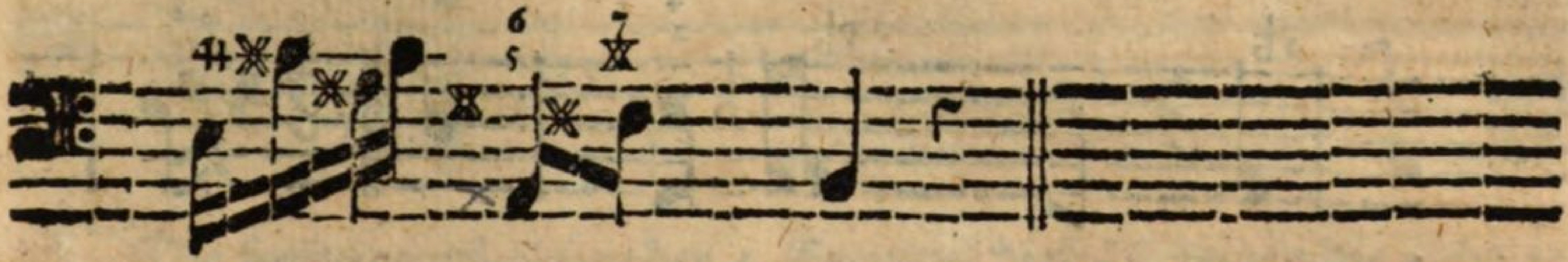
Verwechſelung der Harmonie öffters verſtecken, und dunckel machen. Denn ſo viel es ſo zu reden, Componiſten giebet, ſo vielerley Variationes und Einfälle giebet es hierüber.

§. 29. Wir fangen alſo an von oben gemeldter erſten Arth einer 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie, allwo die 2 diſſonirende Claves vor der reſolution richtig gegen einander verwechſelt wurden. Verfahren wir nun alſo mit denen 2. Clavibus einer 2de ſo, daß wir in der Verwechſelung den Baſſ-Clavem hinauff, und hingegen die Concert-Stimme herunter ſetzen, ſo entſtehet der Accord der 7me, z.E. $\left\{{}^{c}_{B}X^{b}_{c}\right\}$ — $\left\{{}^{e}_{D}X^{d}_{e}\right\}$ Dieſe 2. Exempel möchten in ihrer Variation alſo verſtecket werden:

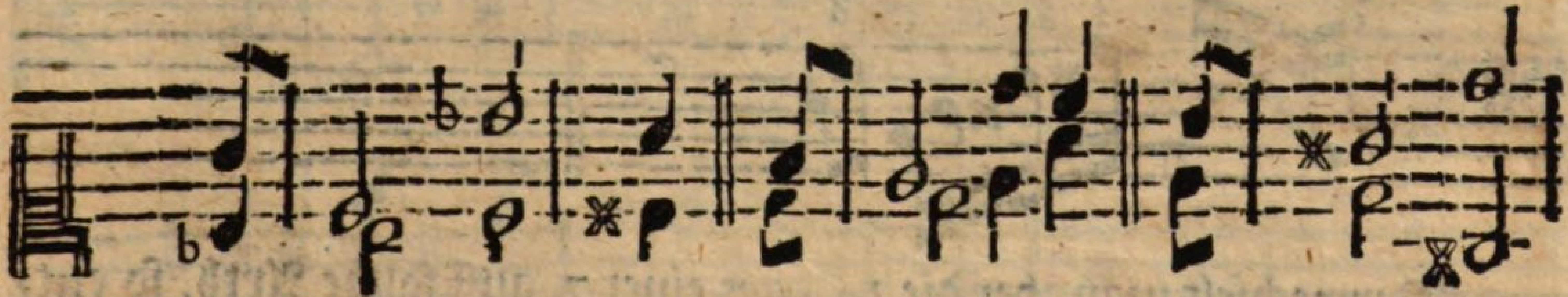


Viel gebräuchlicher verwechſelt man bey dem 2den Accord die 4 maj. mit der Baſi, daraus denn der Accord der 5te min. entſtehet. Z. E. $\left({}^{gis}_{d}X^{d}_{gis}\right)$ — $\left({}^{as}_{e}X^{e}_{as}\right)$. Die Variation dieſer Exempel möchte alſo ausfallen:



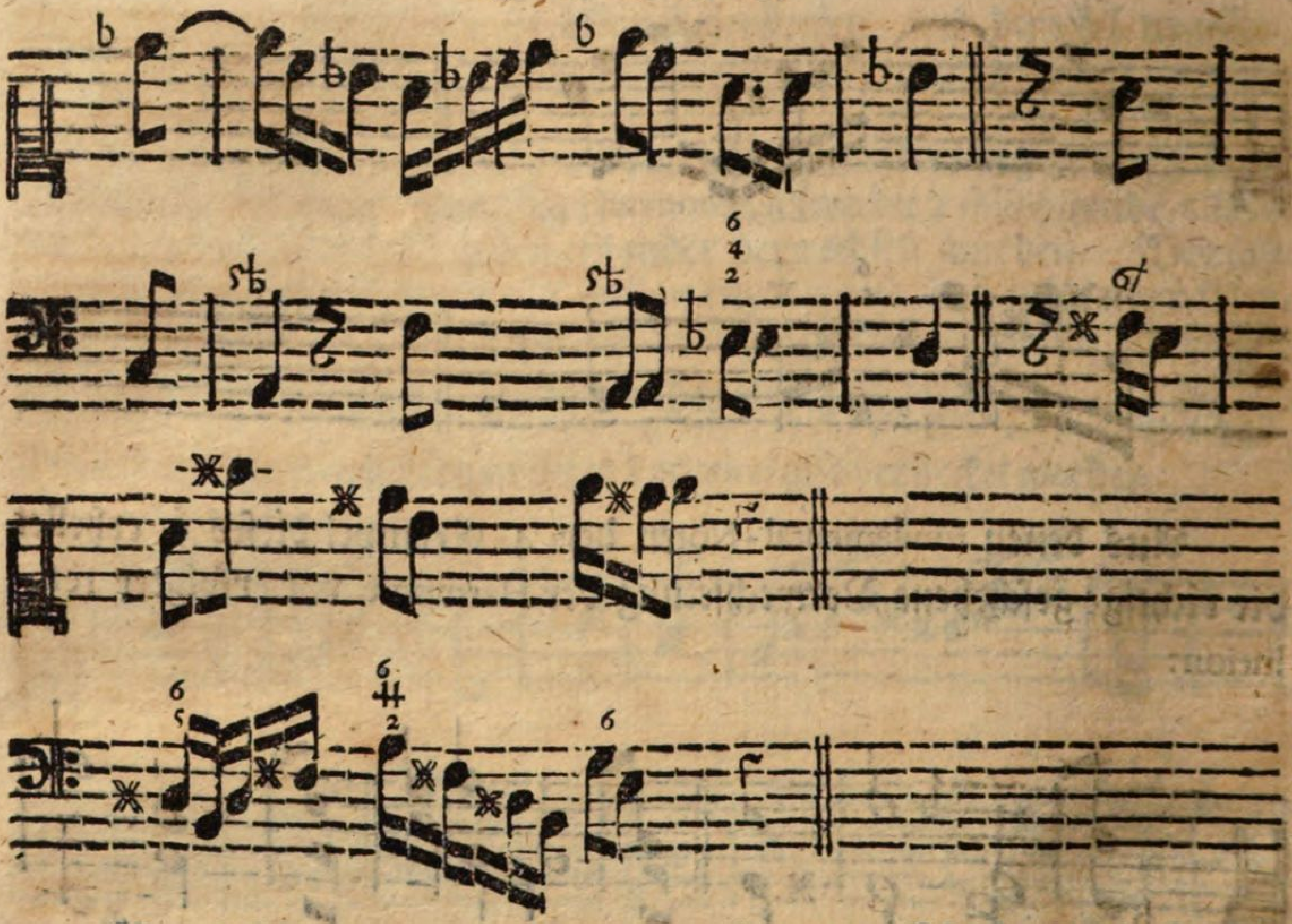


Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. erhellet die richtige geſchehene Verwechſelung der Harmonie vor erfolgter reſolution:

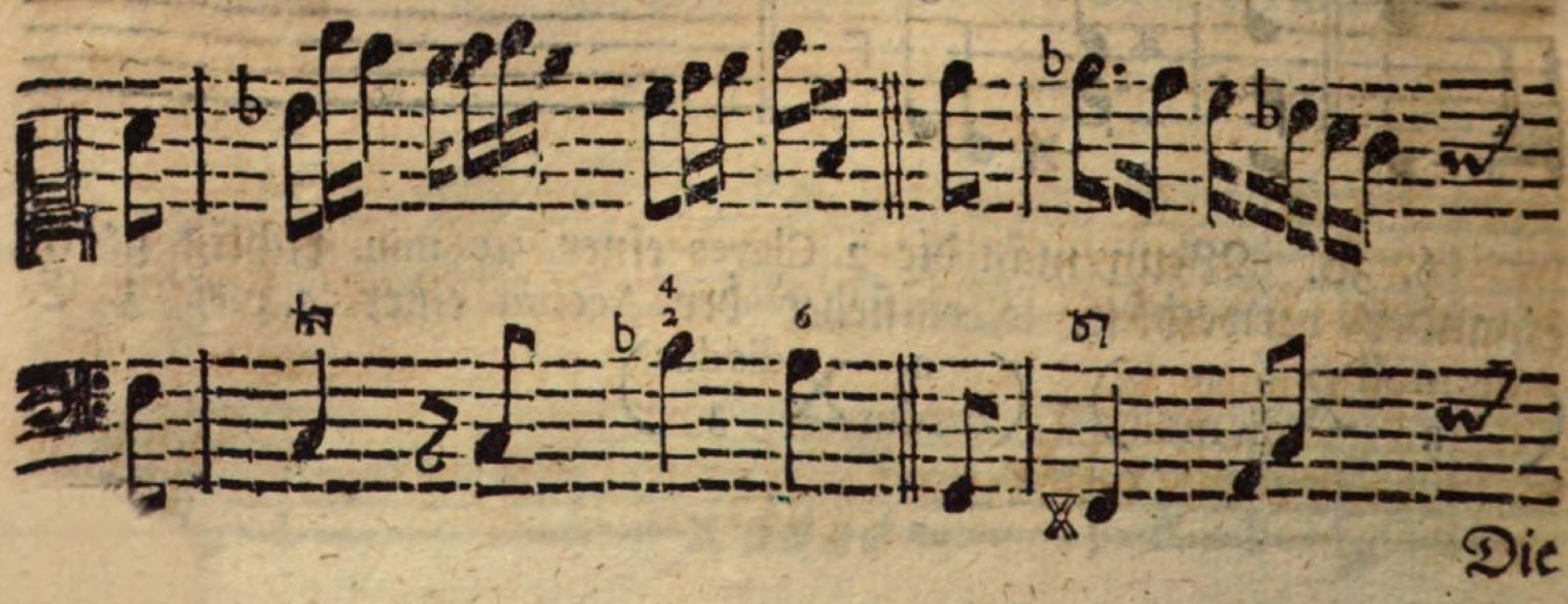


§. 30. Wenn man die 2. Claves einer 5te min. richtig gegen einander verwechſelt, ſo entſtehet der Accord einer 4. maj. z. E.

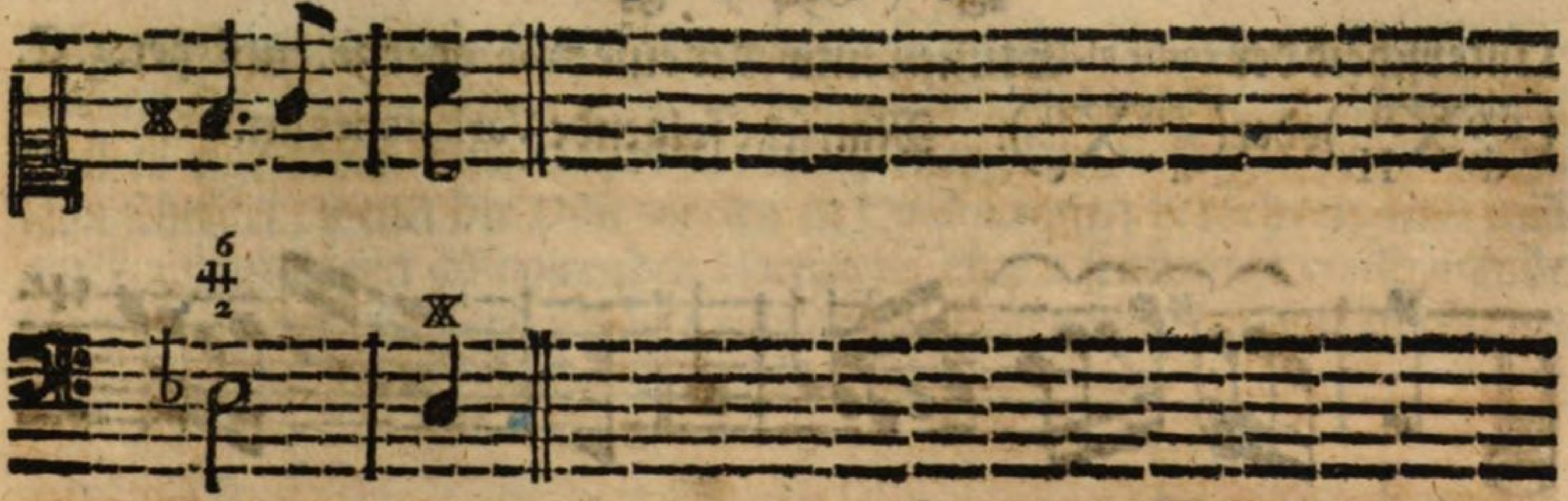
(dis moll X a / a X dis moll) – (a X dis dur / dis dur X a)



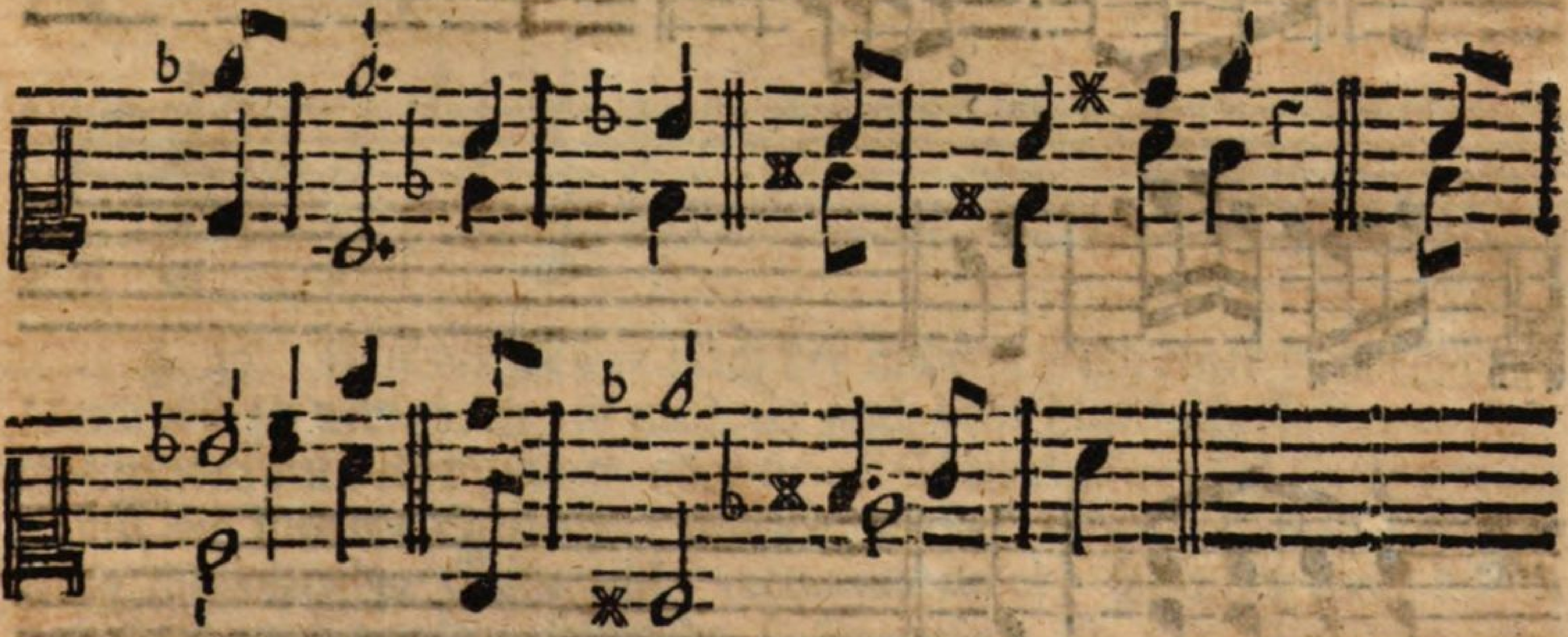
Verwechſelt man aber die 2. Claves einer 7. auff ſolche Arth, ſo entſtehet der Accord einer 2de z. E. $\left\{ {}^{b}_{c}X^{c}_{B} \right\}$ — $\left({}^{\text{dis moll}}_{\text{fis}}X^{\text{fis}}_{\text{dis moll}} \right)$



Die

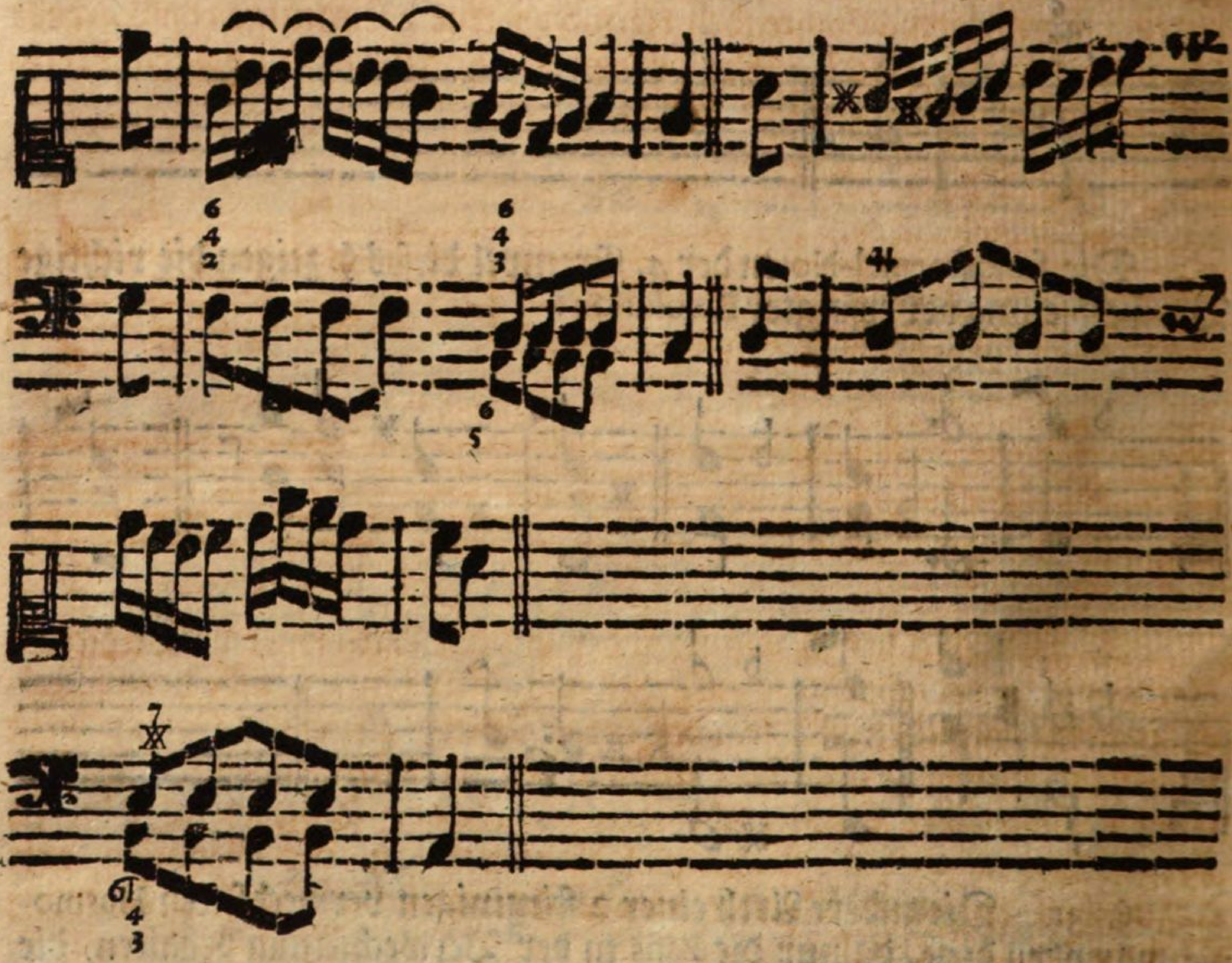


Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. zeigen die richtige Verwechſelung vor erfolgter Reſolution:



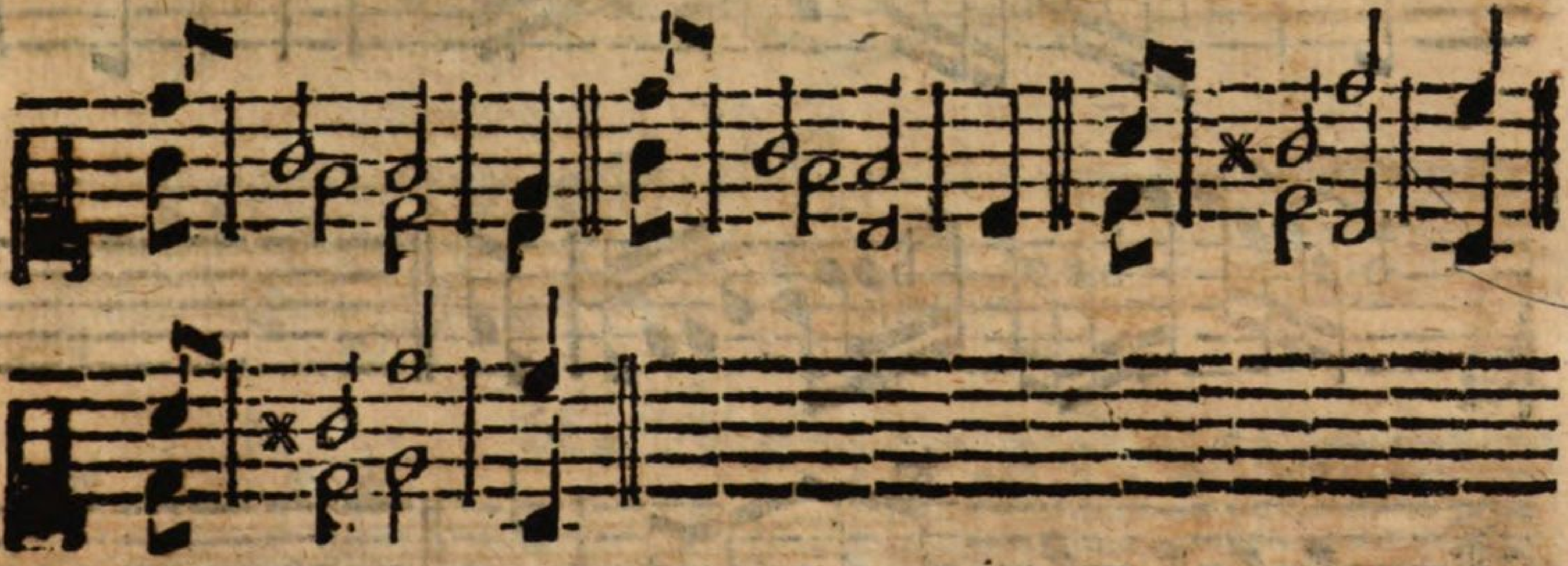
§. 31. Die andere Arth einer 2 ſtimmigen verwechſelten Harmonie war oben dieſe, da nur die Baſis in der Verwechſelung behalten, die Concert-Stimme aber gegen eine radical-Stimme der Baſeos ausgetauſchet wurde. Verfahren wir nun alſo mit denen 2 Clavibus einer 2de, ſo entſtehet nach dem Unterſcheide der radical-Stimmen entweder eine 5te min. oder 3. min. z. E. ($\frac{g}{f}X^{f}_{d}$) oder ($\frac{g}{f}X^{f}_{H}$). Viel gebräuchlicher aber verfähret man alſo mit der 4. maj. des 2den Accordes, woraus nach dem

Unterſcheid der radical-Stim̃en entweder eine 7me. oder 3e. entſtehet. z. E. $\left({}^{gis}_{d}X^{d}_{H}\right)$ oder $\left({}^{gis}_{d}X^{d}_{e}\right)$. Man ſehe folgende Variationes an.



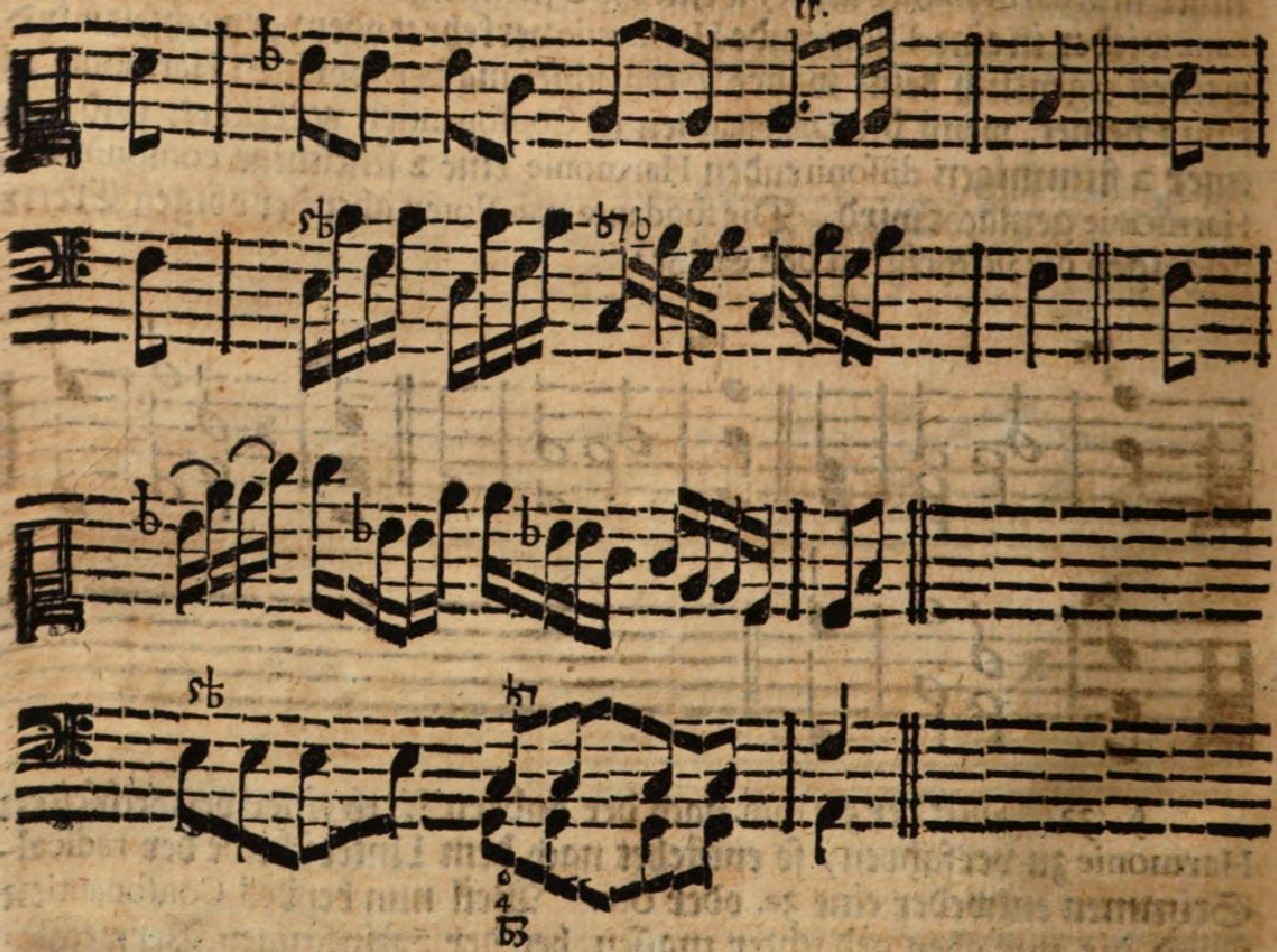
Die doppelten Noten beyder Exempel im Baſſe zeigen an, daß man entweder die obern oder untern Noten pro Baſi annehmen kan, weil es die beyden radical-Stimmen des vorhergegangenen Accordes ſeynd: jedoch fället in beſagten beyden Exempeln der diſſonirende Baſs (nehmlich in dem erſten die 5te min. und in dem andern die 7me) viel harmoniöſer aus. Und muß man überhaupt als eine Regel annehmen, daß es allzeit viel natür-
licher

licher und harmoniöſer laute, wenn die 2 ſtimmige Harmonie einer Diſſonanz wieder in eine diſſonirende Harmonie verkehret oder verwechſelt wird: weil es eigentlich keine wahre Verwechſelung der vorigen Harmonie zu ſeyn ſcheinet, wenn die Diſſonantien in Conſonantien verkehret, und aus einer 2 ſtimmigen diſſonirenden Harmonie eine 2 ſtimmige conſonirende Harmonie gemacht wird. Die fundamental-Noten aber der obigen Exempel zeigen die Richtigkeit der Sätze:

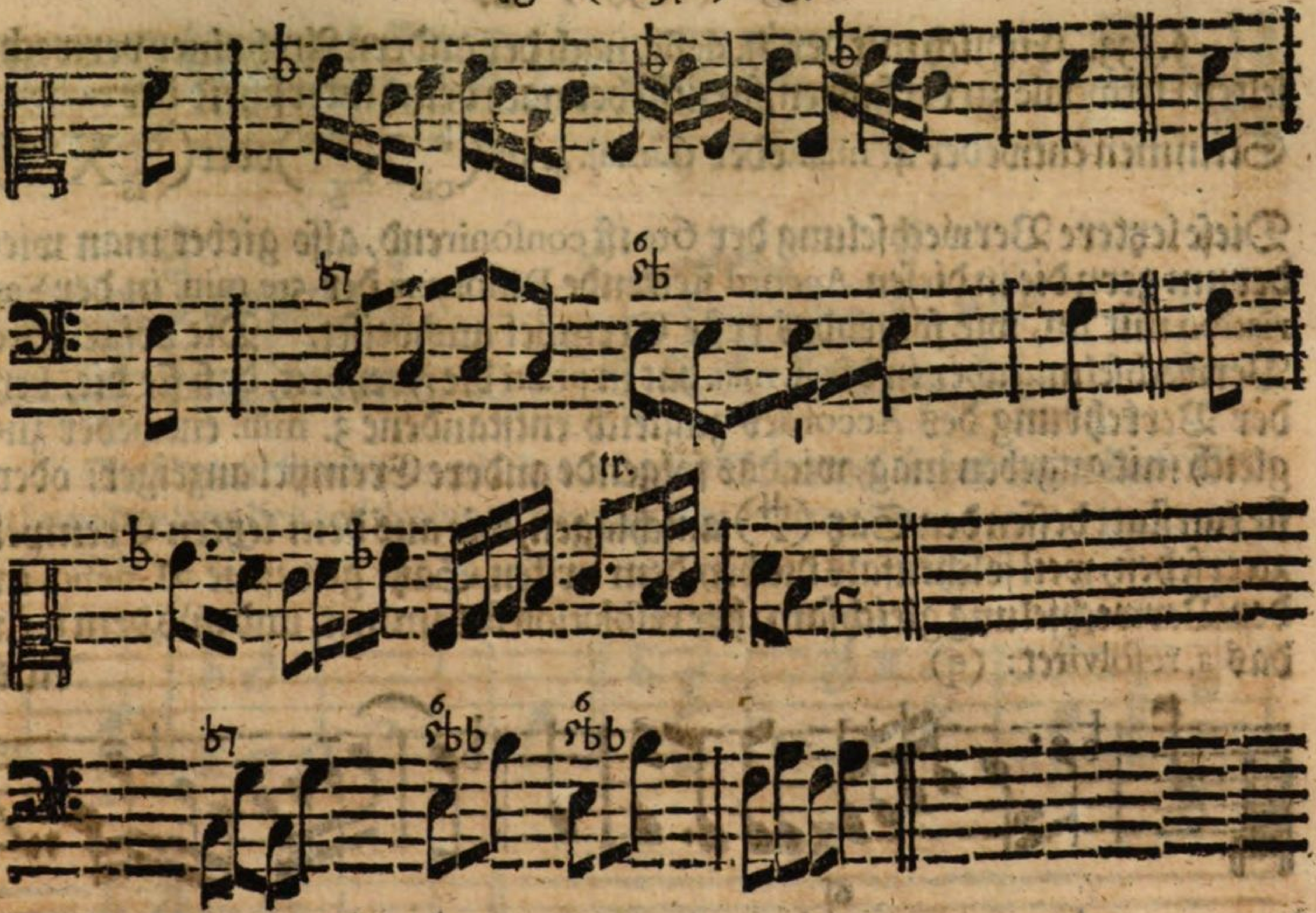


§. 32. Mit der 5te min. nach der andern Arth einer verwechſelten Harmonie zu verfahren, ſo entſtehet nach dem Unterſcheide der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. Weil nun beydes Conſonantien ſeynd, die, nur oben gedachter maſſen, bey der 2 ſtimmigen Verwechſelung diſſonirender Sätze nicht recommendabel, ſo ſuchet man die in dergleichen Accorden ſteckende Diſſonantien in der Variation mit anzugeben (p), wie folgende varirte Exempel die Sache erläutern: $\left[{}^{b}_{e}X^{e}_{e}\right]$ oder $\left[{}^{b}_{e}X^{e}_{g}\right]$.

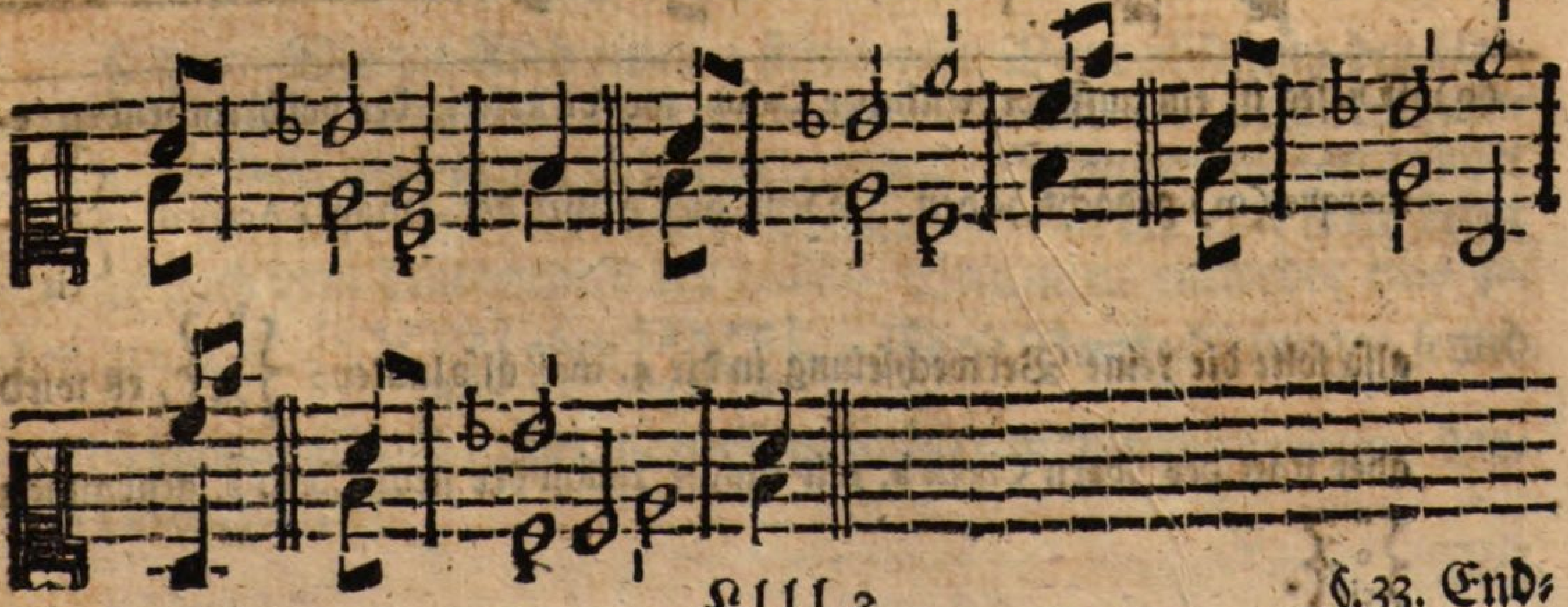
(p) Geſchiehet ſolches nicht allzeit in praxi, und man findet ja in 2 ſtimmigen Sachen dergleichen rare Exempel, ſo muß wenigſtens der Accompagniſt nicht vergeſſen, die in dergleichen verwechſelten Accorden ſteckende Diſſonantien jederzeit mit hören zu laſſen, wenn ſie auch nicht über denen Noten bezeichnet ſtünden, wie wir unten im 3ten Capitel weitläufftiger anmercken werden.



Verkehren wir aber die 7. nach der andern Arth einer verwechſelten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 4te oder 6te. z. E. $\left[{}^{b}_{-c}X^{c}_{g}\right]$ oder $\left({}^{b}_{c}X^{c}_{e}\right)$. Hier ſehen wir aber, daß die erſte Verwechſelung nicht brauchbahr, weil die entſtandene 4te hier nicht als Baſis ſtehen, und nicht reſolviret werden kan. Die andere Verwechſelung iſt zwar practicabel, weil ſie aber conſonirend, ſo ſuchet man auch hier die im Accord ſteckende Diſſonanz der 5te min. in der Variation mit anzugeben:



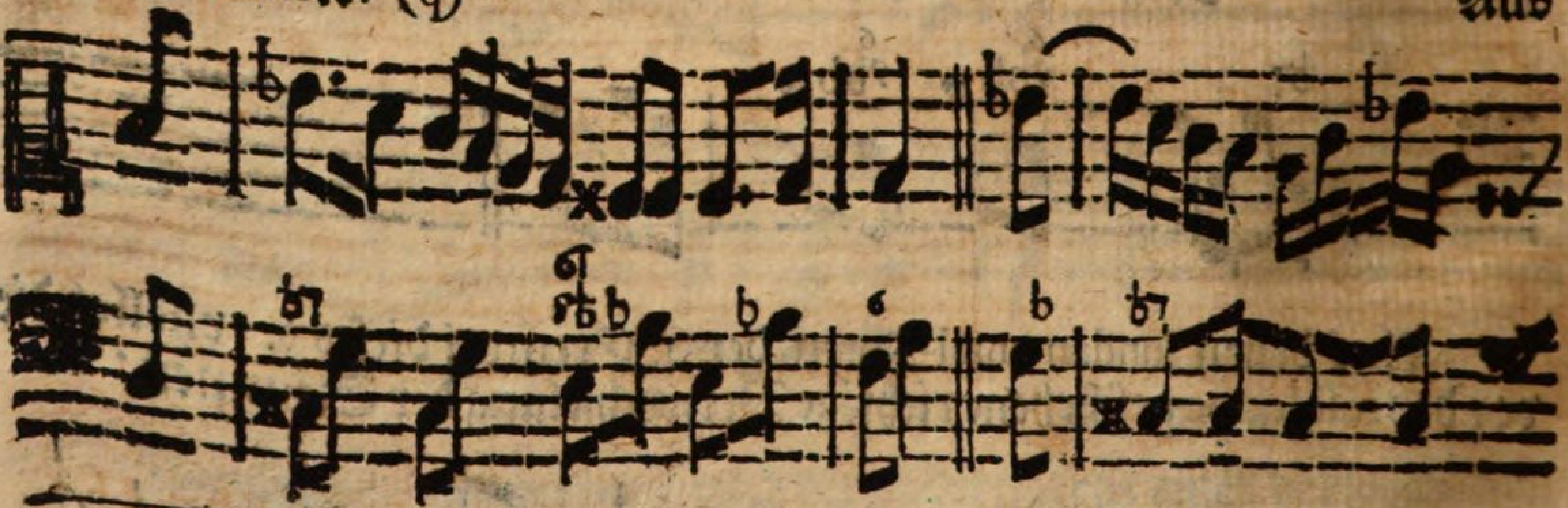
Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. erhellet die vor der reſolution geſchehene richtige Verwechſelung der Stimmen:



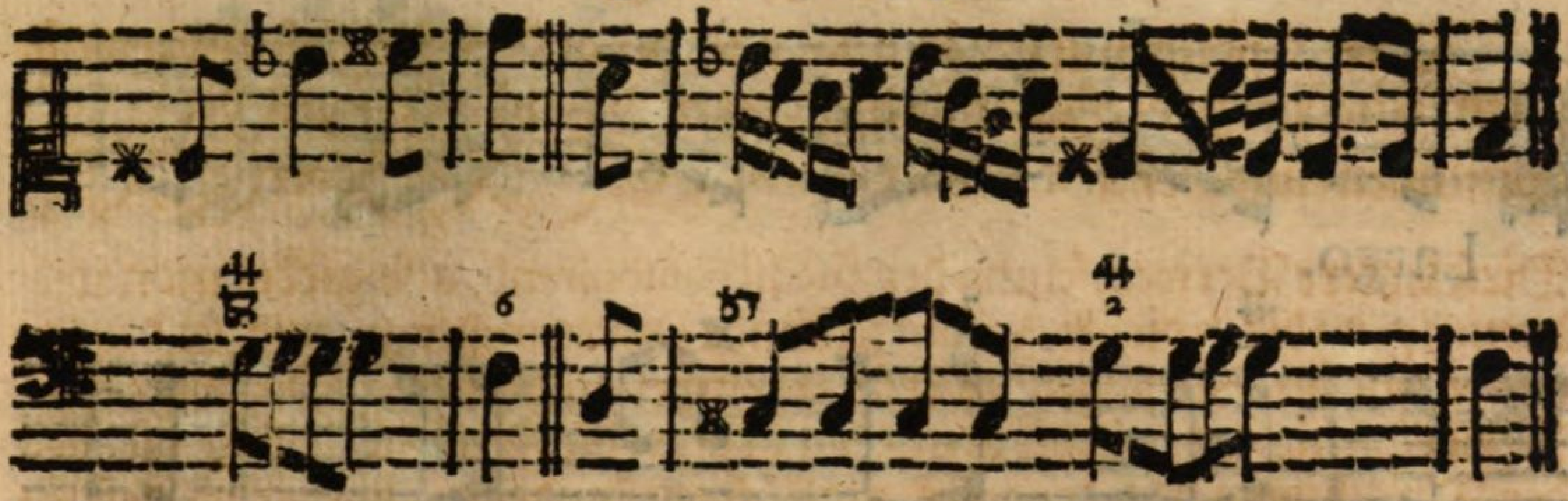
§. 33. End=

§. 33. Endlich mit der ♭7. defic. nach der andern Arth einer verwechſelten Harmonie zu verfahren, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder 4. maj. oder 6. maj. z. E. $\left({}^{b}_{cis}X^{cis}_{g}\right)$ oder $\left({}^{b}_{cis}X^{cis}_{e}\right)$

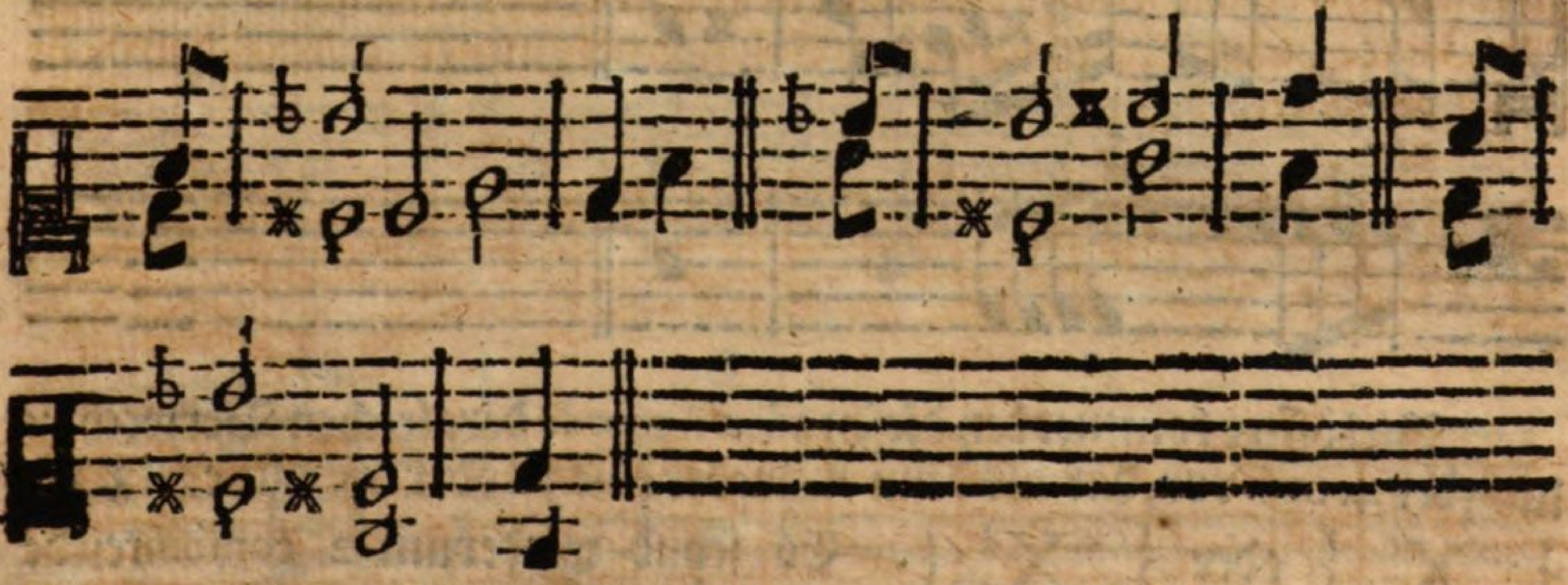
Dieſe letztere Verwechſelung der 6te iſt conſonirend, alſo giebet man wiederum gern die in dieſen Accord ſteckende Diſſonanz der 5te min. in der Variation mit an, wie folgendes erſte Exempel ausweiſet. Die obige erſte Verwechſelung aber in die 4. maj. hat in praxi die Freyheit, daß ſie die, bey der Verkehrung des Accordes zugleich entſtandene 3. min. entweder zugleich mit angeben mag, wie das folgende andere Exempel anzeiget: oder ſie kan ſtatt deſſen den Satz $\left(\begin{smallmatrix}4\sharp\\2\end{smallmatrix}\right)$ anſchlagen, wie aus dem letzten Exempel zu erſehen, weil ſolchenfals die bey dem erſten Satze geweſene ♭7. defic. in der Verwechſelung gleichſam ihre reſolution bekommet, und aus dem b. in das a. reſolviret: (q) Aus



(q) Dieſes iſt ein auſſerordentlicher Caſus, wovon wir in der vorhergehenden remarqve (m) gedacht haben. Denn hier heiſſet der Haupt-Accord: $\left\{\begin{matrix}b\\g\\e\\cis\end{matrix}\right\}$ alſo ſolte die reine Verwechſelung in die 4. maj. alſo lauten: $\left\{\begin{matrix}b\\e\\cis\\g\end{matrix}\right\}$, es wird aber ſtatt des obern Clavis b, mit einiger raiſon der neue Clavis a. genommen $\left\{\begin{matrix}a\\e\\cis\\g\end{matrix}\right\}$.

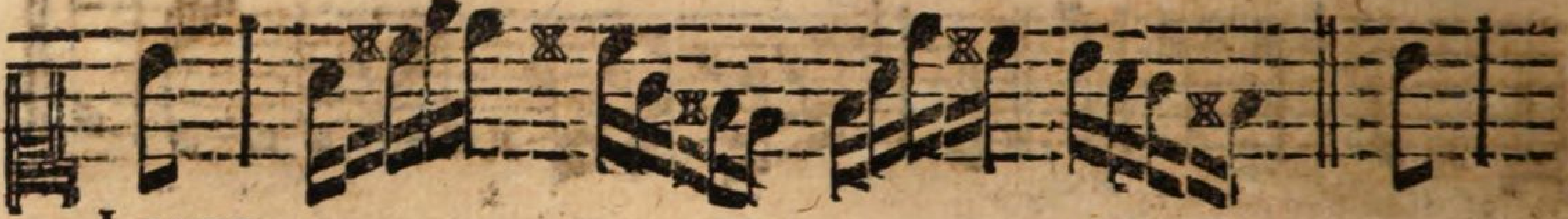


Aus denen fundamental-Noten dieſer Exempel ſiehet man das Verfahren der vor der reſolution verwechſelten Harmonie:

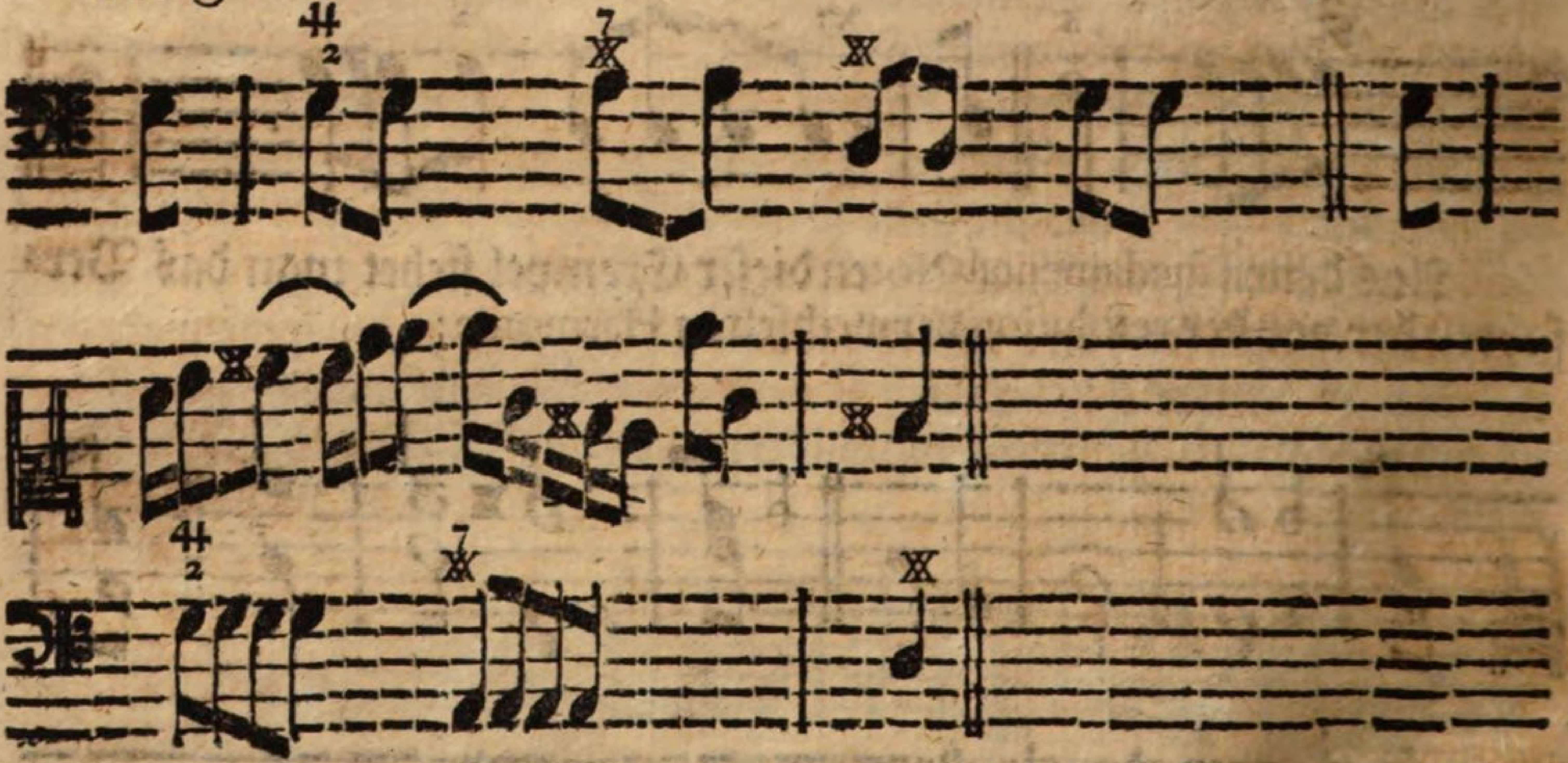


§. 34. Die 3te Arth einer 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie war dieſe, da nur die Concert-Stimme in der Verwechſelung behalten, die Baſis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauſchet wurde. Verfahren wir nun alſo mit denen Clavibus der 2de, ſo entſtehet daraus nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 3e, oder 5te, z. E. $\left\{{}^{a}_{g}X^{cis}_{a}\right\}$ oder $\left\{{}^{a}_{g}X^{e}_{a}\right\}$. Dieſe Verwechſelungen seynd beyde conſonirend, alſo ſuchet man offt gedachter maßen die Variation darnach einzurichten:

Viel

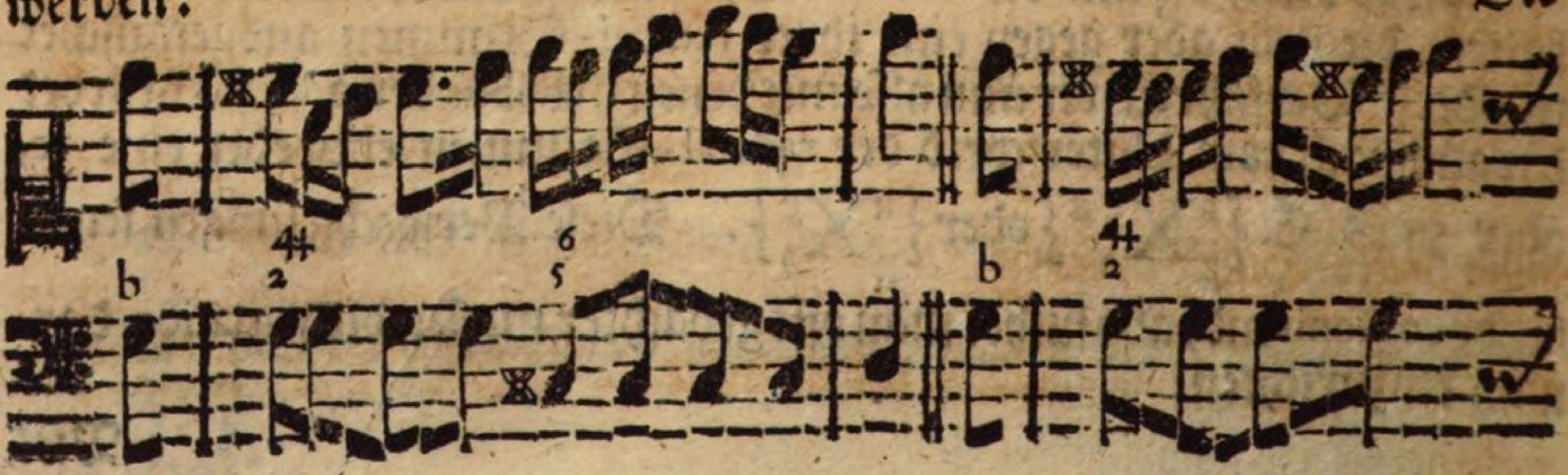


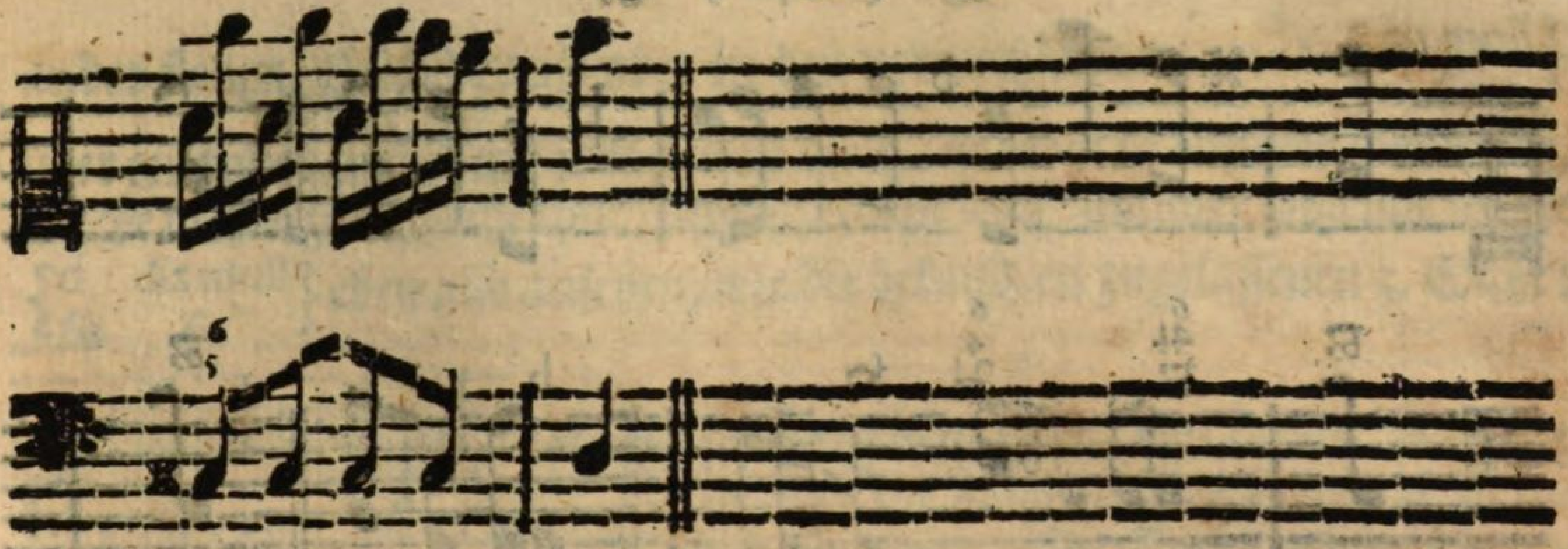
Largo.



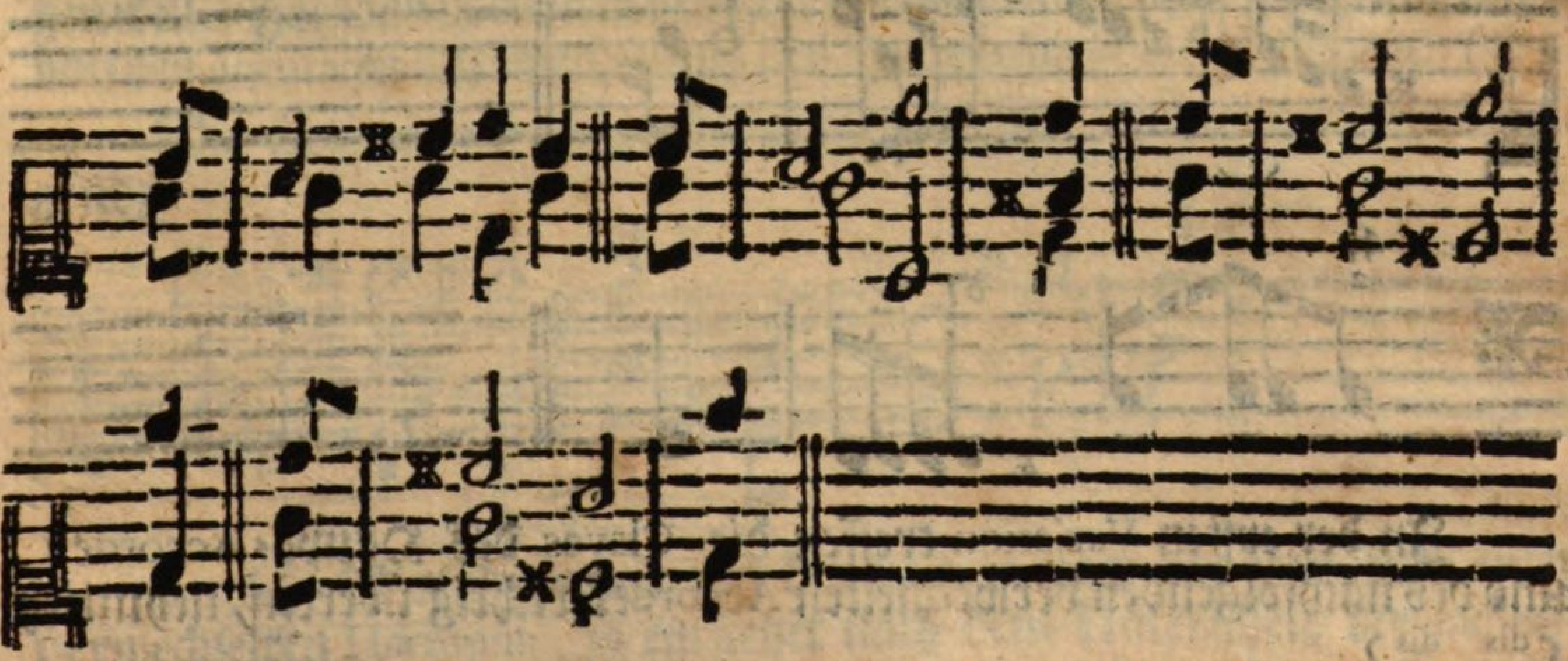
Viel öffter kommet bey dieſen 2den Accorde dergleichen Verwechſelung der 4. maj. vor, daraus denn entweder eine 3e, oder 6te entſtehet z. E. $\left\{{}^{cis}_{g}X^{e}_{cis}\right\}$ oder $\left\{{}^{cis}_{g}X^{a}_{cis}\right\}$. Es ſeynd wiederum 2. conſonirende Verwechſelungen, alſo könte die Variation ohngefehr alſo eingerichtet werden:

Die

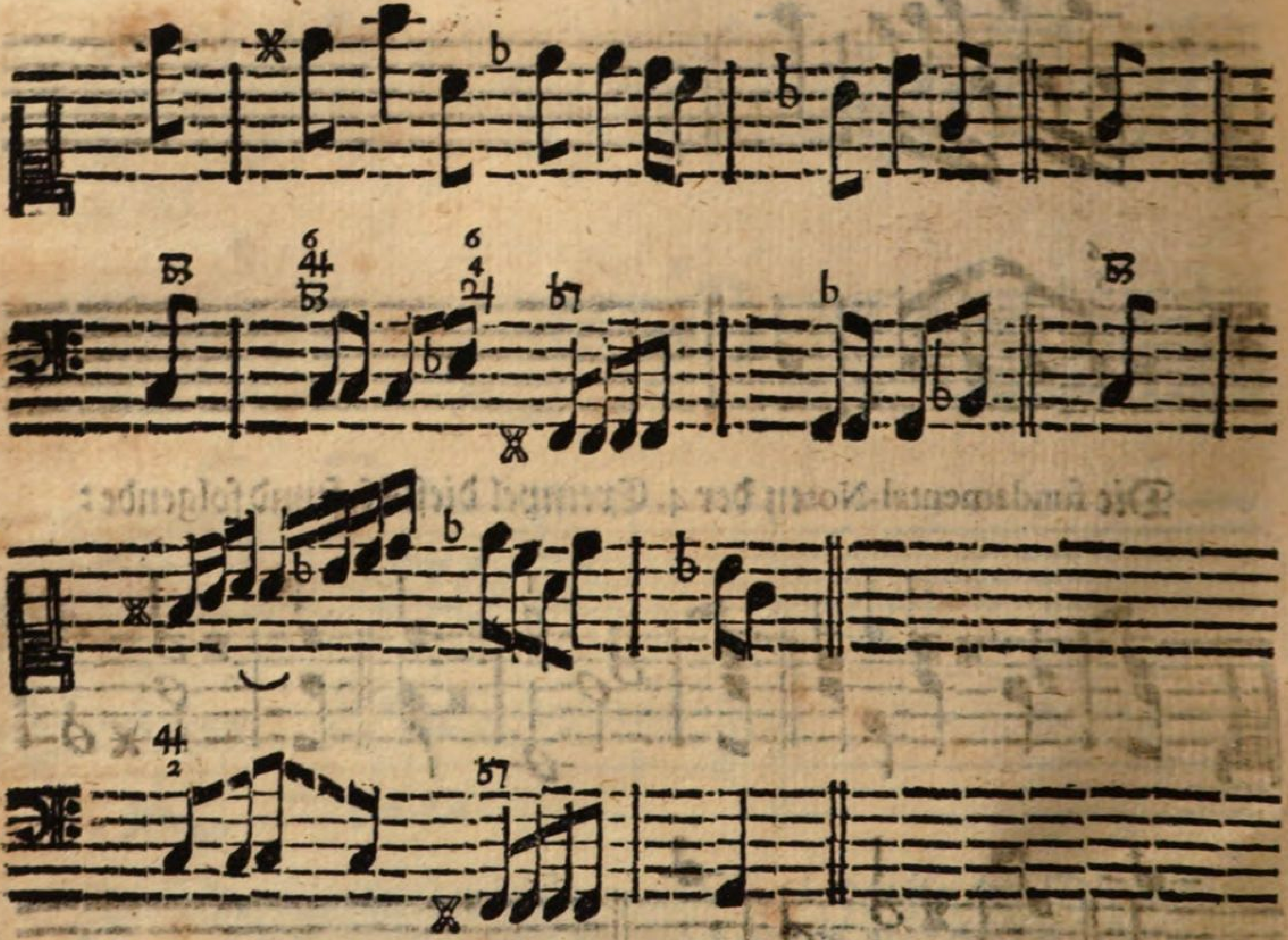




Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. ſeynd folgende:



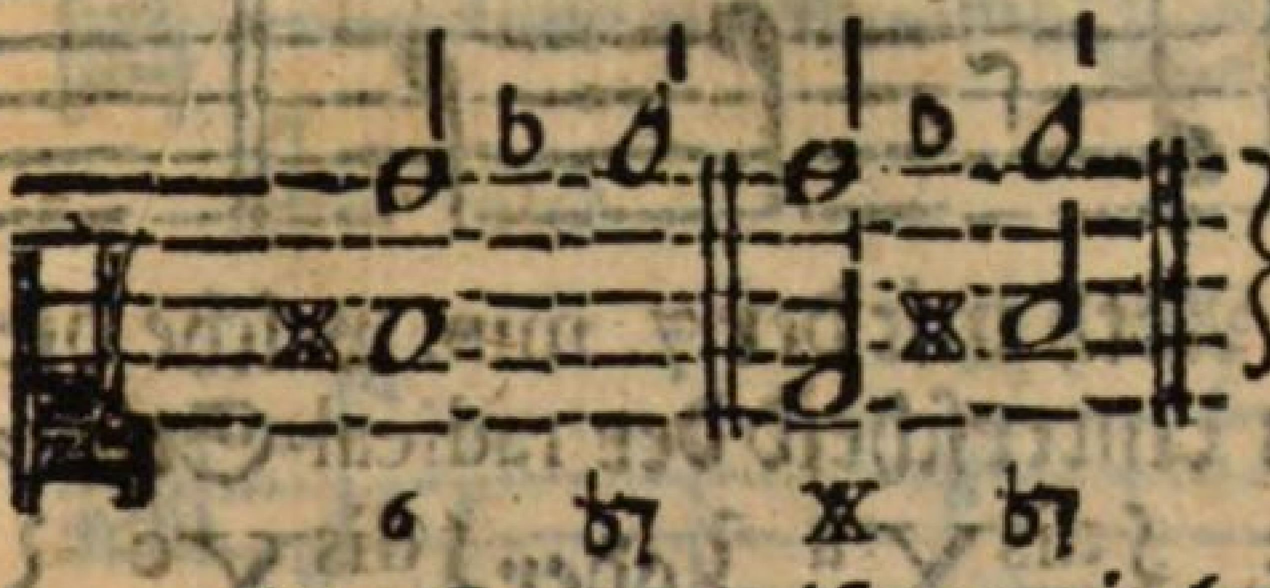
§. 35. Wenn die 3. min. und 4. maj. in einen Accord beyſammen ſtehen, ſo kan nach der 3ten Arth einer verwechſelten Harmonie auch b7. defic. entſtehen. z. E. $\left\{\begin{matrix}\text{fis}\\ \text{c}\end{matrix}\ \text{X}\ \begin{matrix}\text{dis moll.}\\ \text{fis.}\end{matrix}\right\}$. Wir wollen folgende 2. Variationes dieſes Satzes anſehen.



In der erſten Variation treffen die Claves des Haupt-Accordes, und des nachfolgenden verwechſelten Accordes richtig überein, nehmlich { dis, a, s, c – dis, c, a, Fis }. In der andern Variation aber falliret die Verwechſelung umb einen Clavem: { d, a, fis, c – dis, c, a, Fis }. Hier ſiehet man, daß die obern Stimmen entweder beyde D. oder beyde dis ſolten heiſſen, welches gleich viel wäre, dieſer Verwechſelung ihre Accurateſſe zu geben. Allein weil in denen Ober-Stimmen des Haupt-Accordes die beyden Claves { d, fis } über ein-

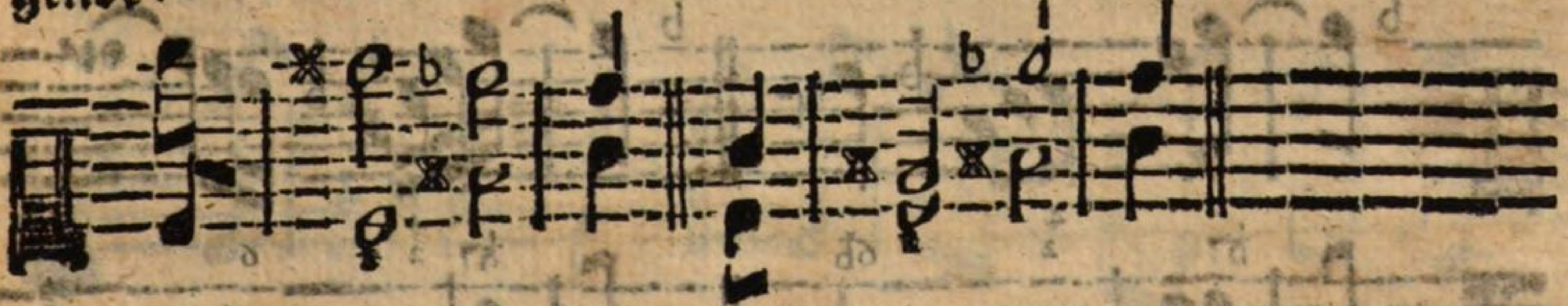
ander

ander ſtehen, gleich drauff aber in den verwechſelten Accorde {dis moll / fis} über einander zu finden: ſo kan man dieſe, (ob wohl in anderer Ordnung, welche nichts zur Sache thut) unmittelbahr auff einander folgende Sätze {d / fis   dis moll / fis} eben alſo anſehen, wie die bekandten zugelaſſenen 2. Sätze:



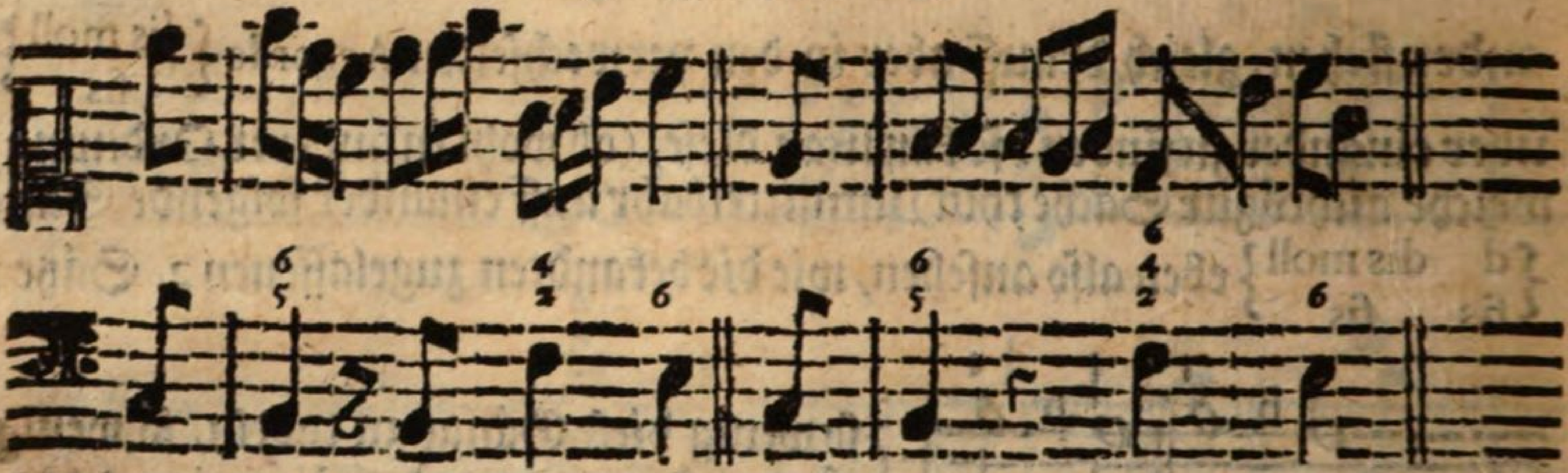
ſo wenig dieſe Gänge zu tadeln, ſo wenig iſt auch die obige andere Variation zu tadeln, wenn man die Sache genau überlegen will. Folgbar iſt man in beſagter Variation nicht ohne gäntzliche raiſon von der accuraten Verwechſelung des Haupt-Accordes abgangen. (r)

Die fundamental-Noten der obigen beyden Variationum ſeynd folgende:

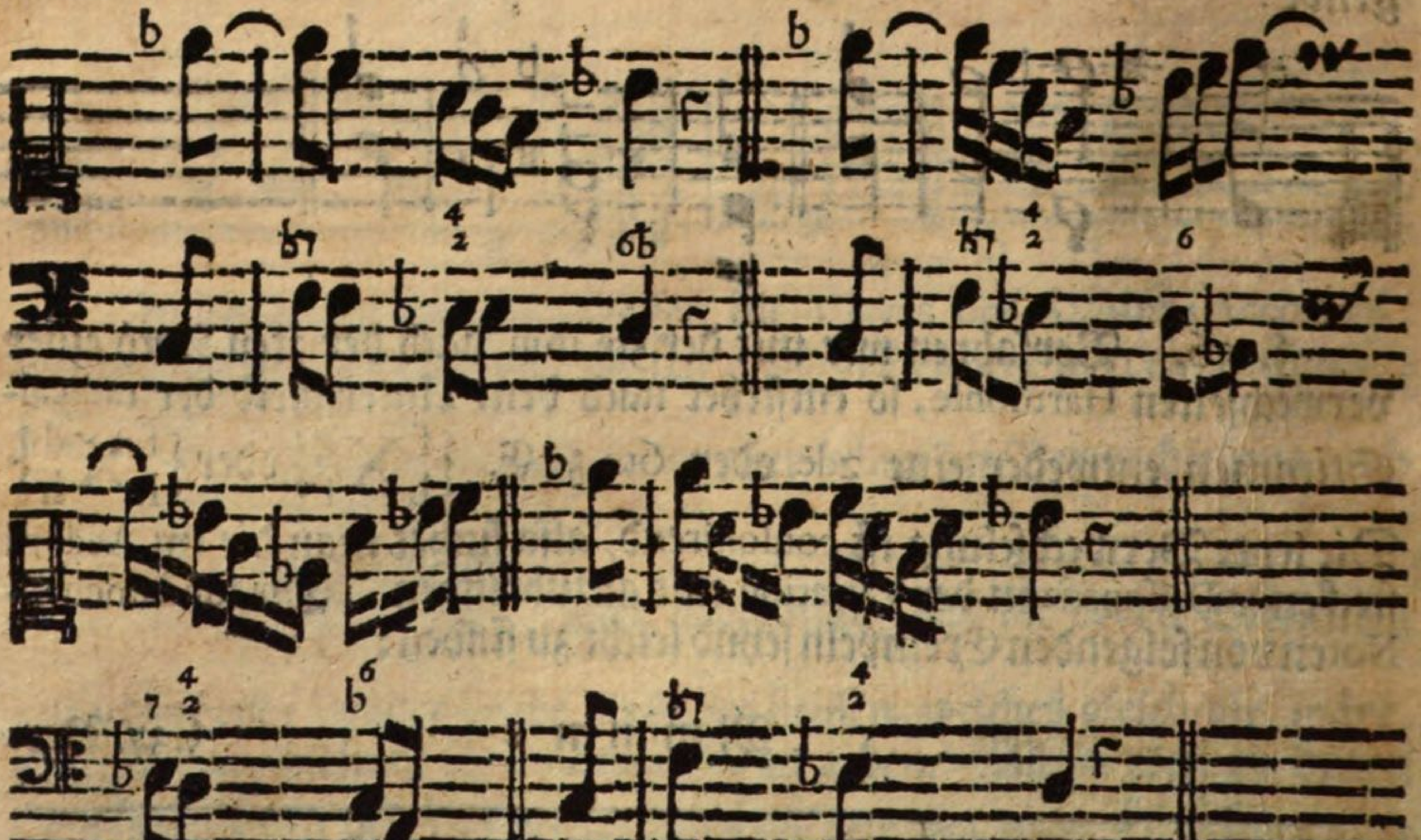


§. 36. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 3ten Arth einer verwechſelten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 2de oder 6te z. E. {f / h X g / f} oder {f / h X d / h}. Die letzte Verwechſelung iſt conſonirend, alſo ſuchet man die im Accord ſteckende Diſſonanz in der Variation mit anzubringen. Die fundamental-Noten von folgenden Exempeln ſeynd leicht zu finden:

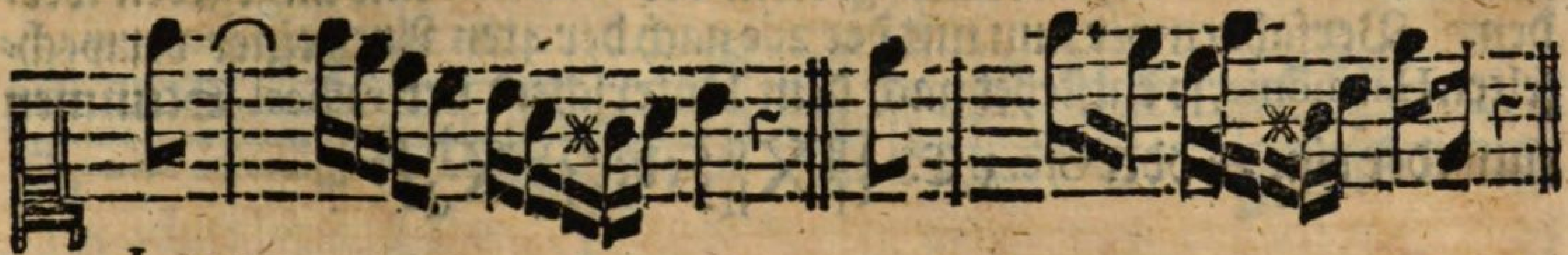
(r) Es gehöret dieſer Casus gleichfals unter die obige remarque (m).



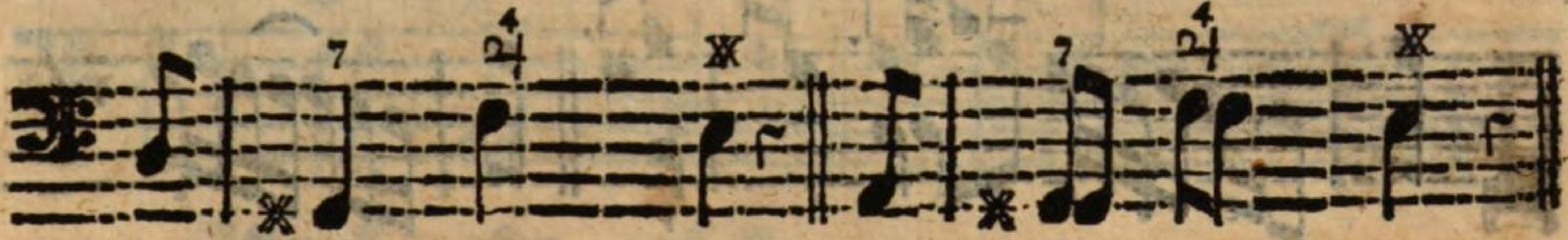
§. 37. Verfahren wir auff gleiche Arth mit der 7. min. welche die 3. maj. bey ſich führet, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 4. maj. oder 6te z. E. $\left\{ {}^{dis}_{f} X^{a}_{dis} \right\}$ oder $\left\{ {}^{dis}_{f.} X^{c}_{dis} \right\}$ Bey der letzten conſonirenden Verwechſelung verfähret man in der Variation wie offt erinnert worden:



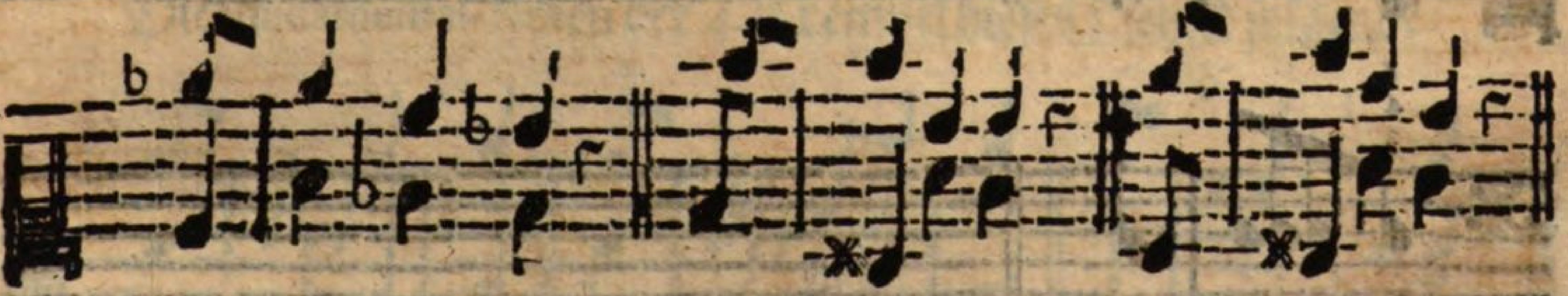
Bey der b7. defic. lautet die Verwechſelung alſo: $\begin{Bmatrix} f & h \\ gis & f \end{Bmatrix}$ oder $\begin{Bmatrix} f & d \\ gis & h \end{Bmatrix}$



Largo.

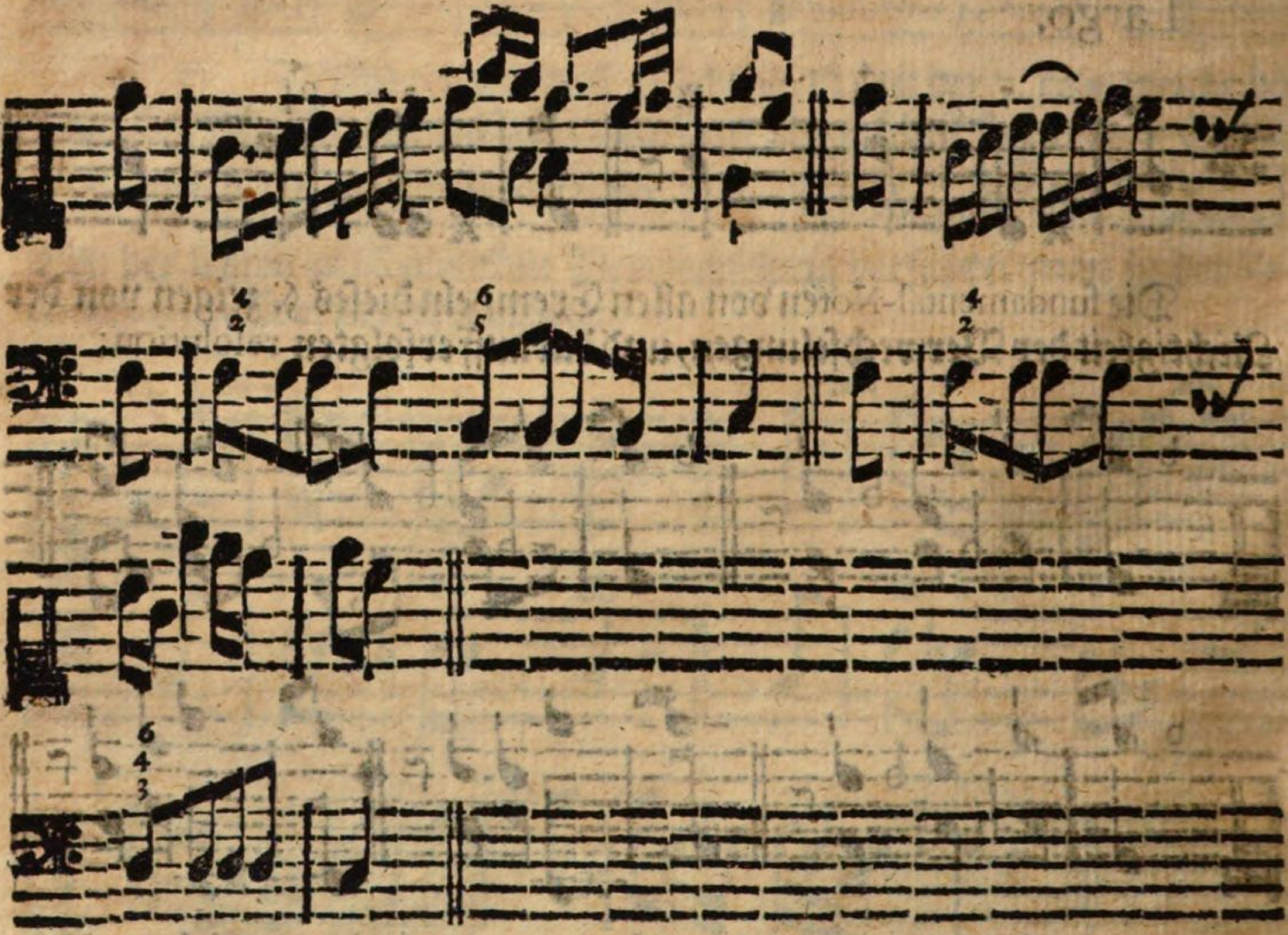


Die fundamental-Noten von allen Exempeln dieſes §. zeigen von der Richtigkeit der Verwechſelungen, und darauff erfolgten reſolution:



§. 38. Wir kommen zu der obigen 4ten Arth einer verkehrten Harmonie, da weder die Concert-Stimme, noch die Baſis in der Verwechſelung behalten, ſondern beyde gegen 2. radical-Stimmen der Baſeos ausgetauſchet wurden. Bey dieſer Arth der Verwechſelung werden wir ſehen, daß überall die 2 ſtimmig diſſonirende Sätze, in lauter 2 ſtimmig conſoni-

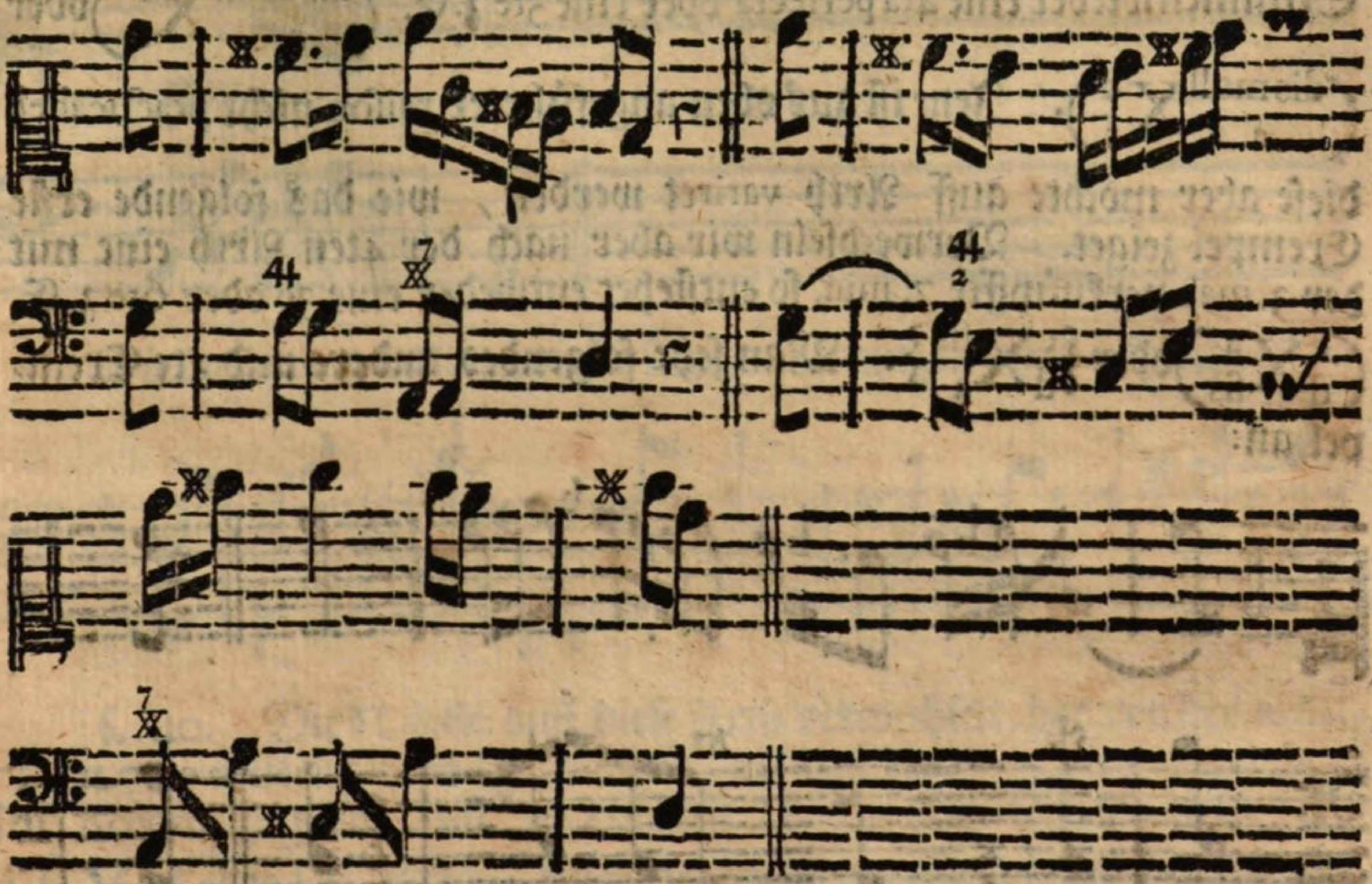
rende Sätze verwandelt werden. Folgbar erinnern wir überhaupt voraus, daß bey dergleichen conſonirenden Verwechſelungen die im Accord ſteckende Diſſonantien jedesmahl gern in der Variation mit angegeben werden. Verfahren wir nun mit der 2de nach der 4ten Arth einer verwechſelten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. z. E. $\left\{{}^{g}_{f}X^{d}_{h}\right\}$ oder $\left\{{}^{d}_{f}X^{h}_{d}\right\}$.



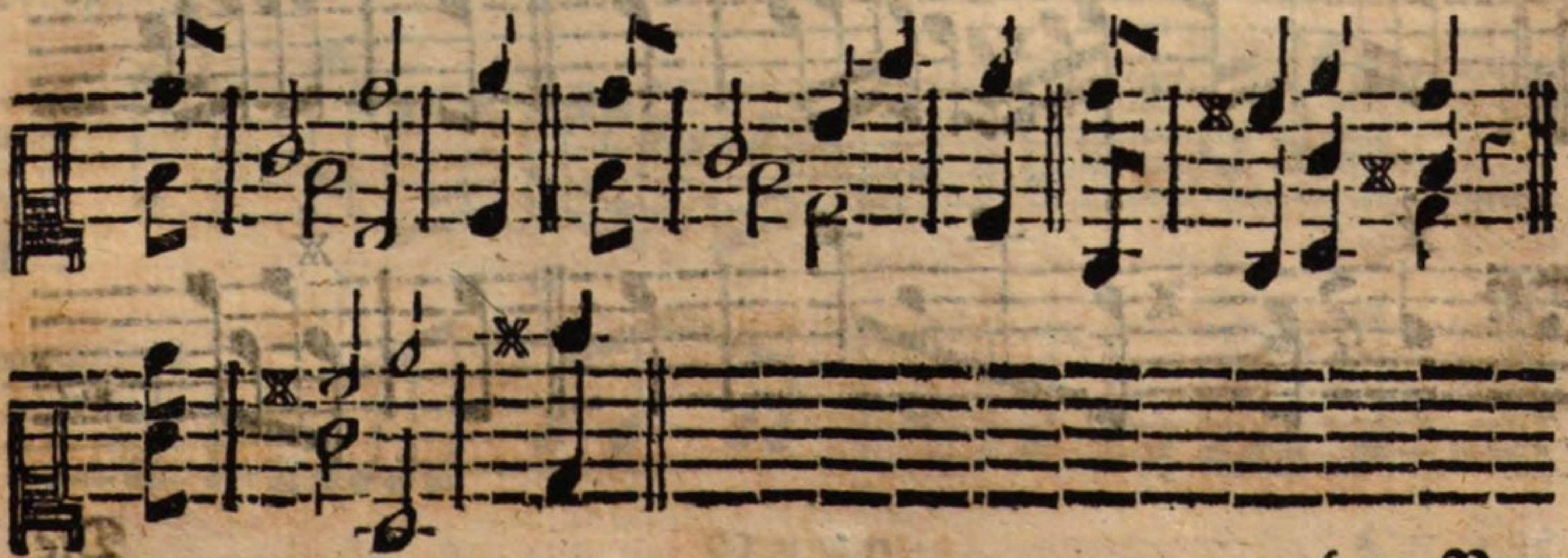
Die 4. maj. aber auff dieſe Arth zu verwechſeln, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 4ta perfecta, oder eine 5te z. E. $\left({}^{cis}_{g}X^{a}_{e}\right)$ oder $\left({}^{cis}_{g}X^{e}_{a}\right)$. Der erſte Satz iſt nicht brauchbahr,

weil

weil die 4te hier keine Baſin abgeben, und nicht reſolviret werden kan. Die Variation aber des letzten Satzes möchte alſo gerathen:

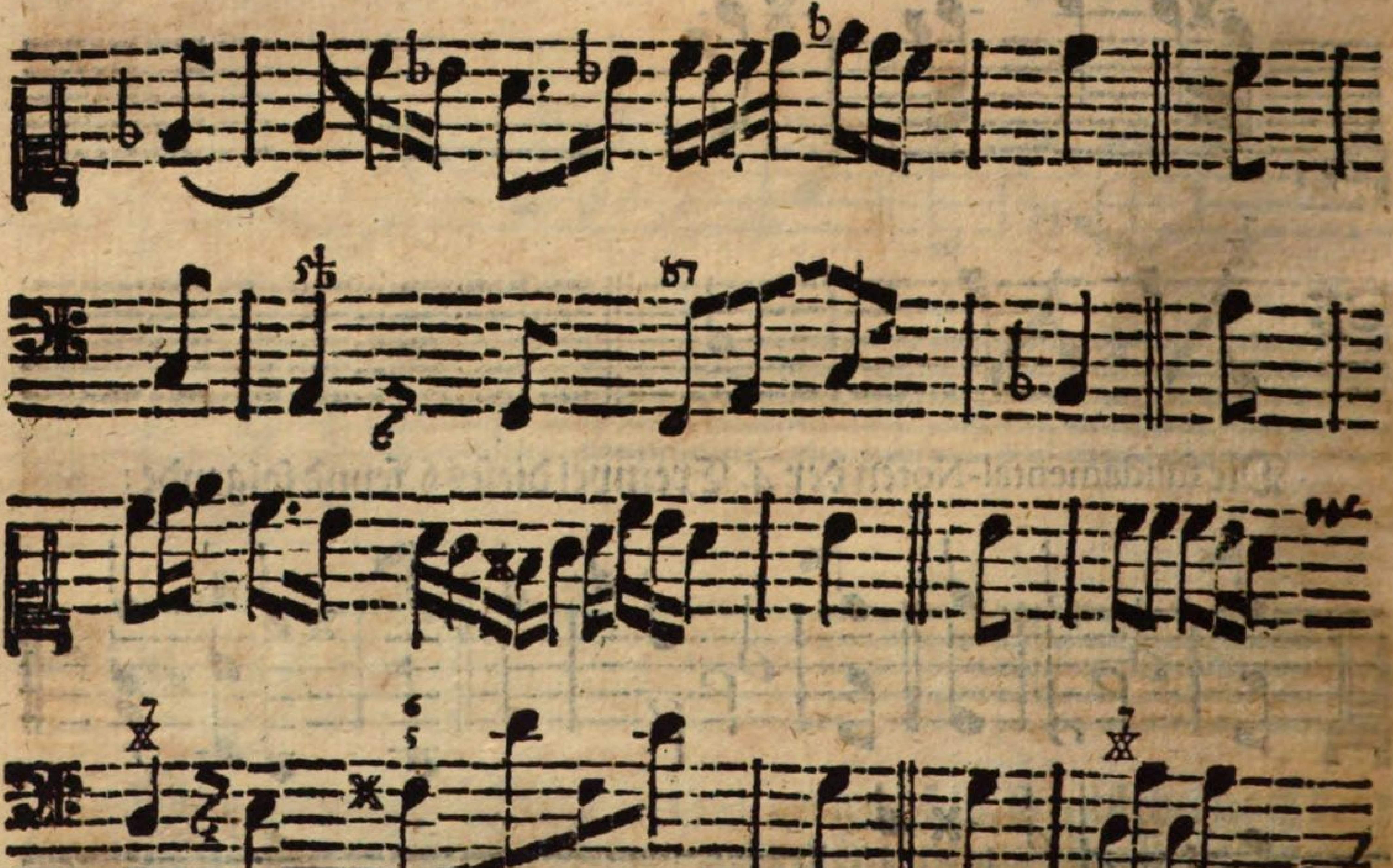


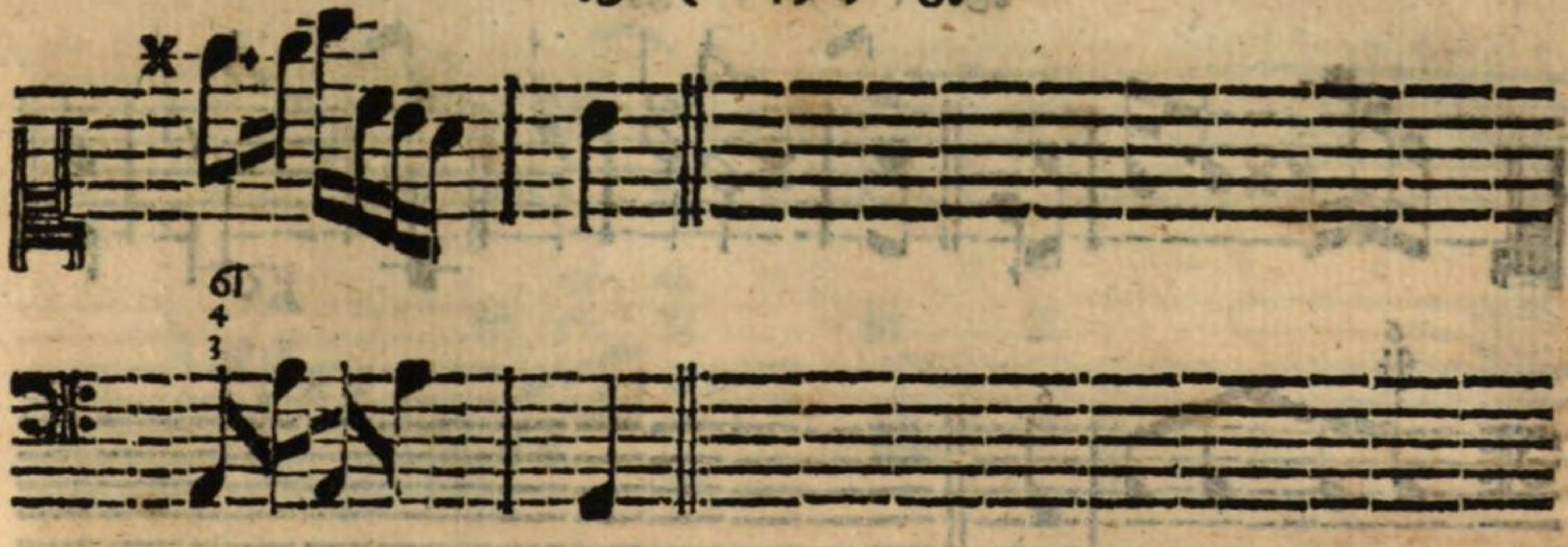
Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. ſeynd folgende:



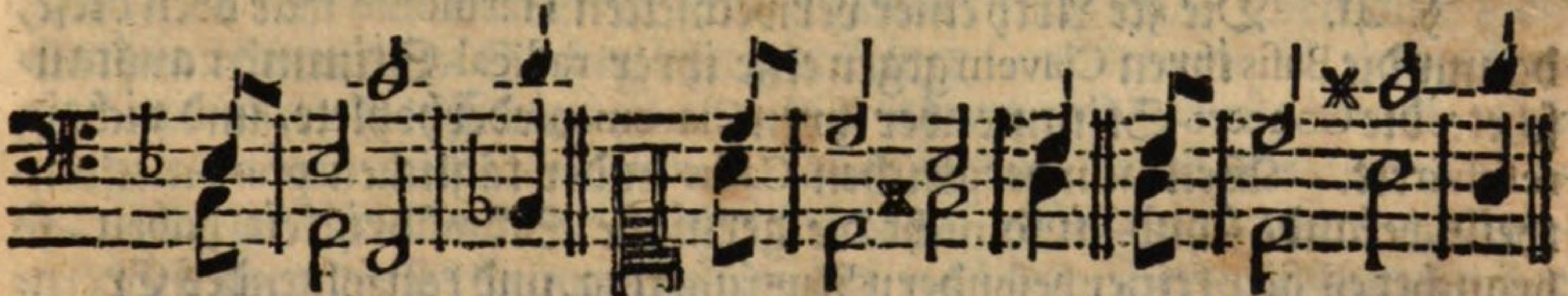
§. 39. Ver-

§. 39. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 4ten Arth einer verwechſelten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen wieder eine 4ta perfecta oder eine 5te z. E. $\left({}^{\text{dis moll}}_{\text{a}}X^{\text{f}}_{\text{c}}\right)$ oder $\left({}^{\text{dis moll}}_{\text{a}}X^{\text{c}}_{\text{f}}\right)$. Jene iſt aus oben angeführter raiſon nicht practicabel, dieſe aber möchte auff Arth variret werden, wie das folgende erſte Exempel zeiget. Verwechſeln wir aber nach der 4ten Arth eine mit der 3. maj. verknüpffte 7. min. ſo entſtehet entweder eine 3e oder 6te z. E. $\left({}^{\text{c}}_{\text{d}}X^{\text{a}}_{\text{fis}}\right)$ oder $\left\{{}^{\text{c}}_{\text{d}}X^{\text{fis}}_{\text{a}}\right\}$. Man ſehe folgendes andere und 3te Exempel an:

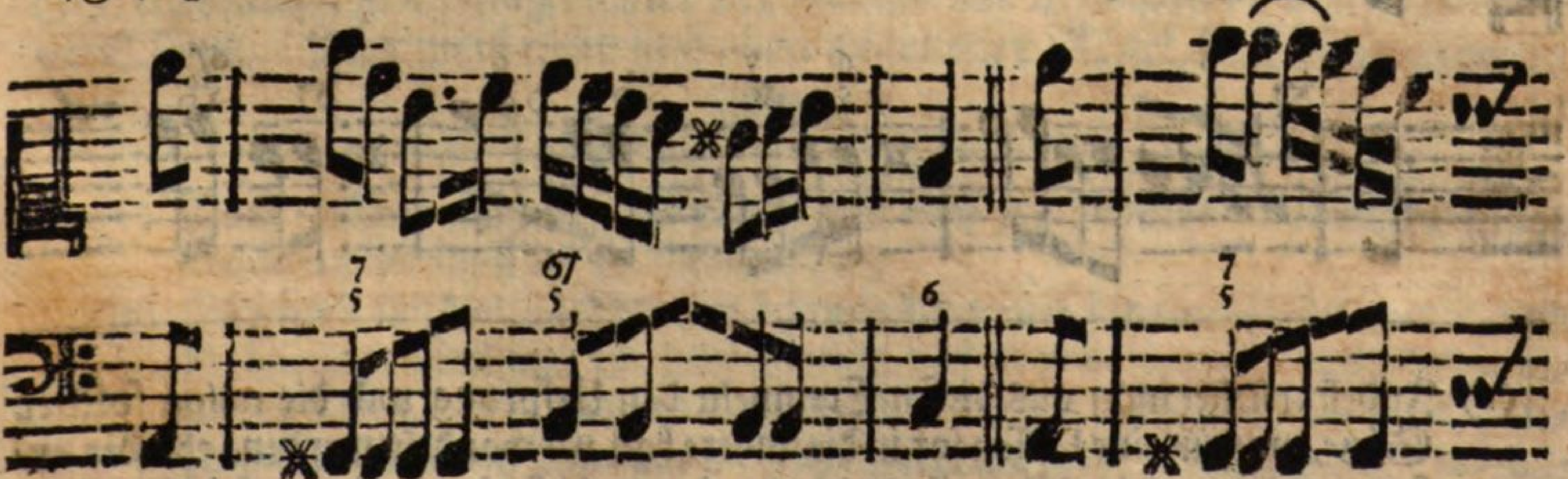


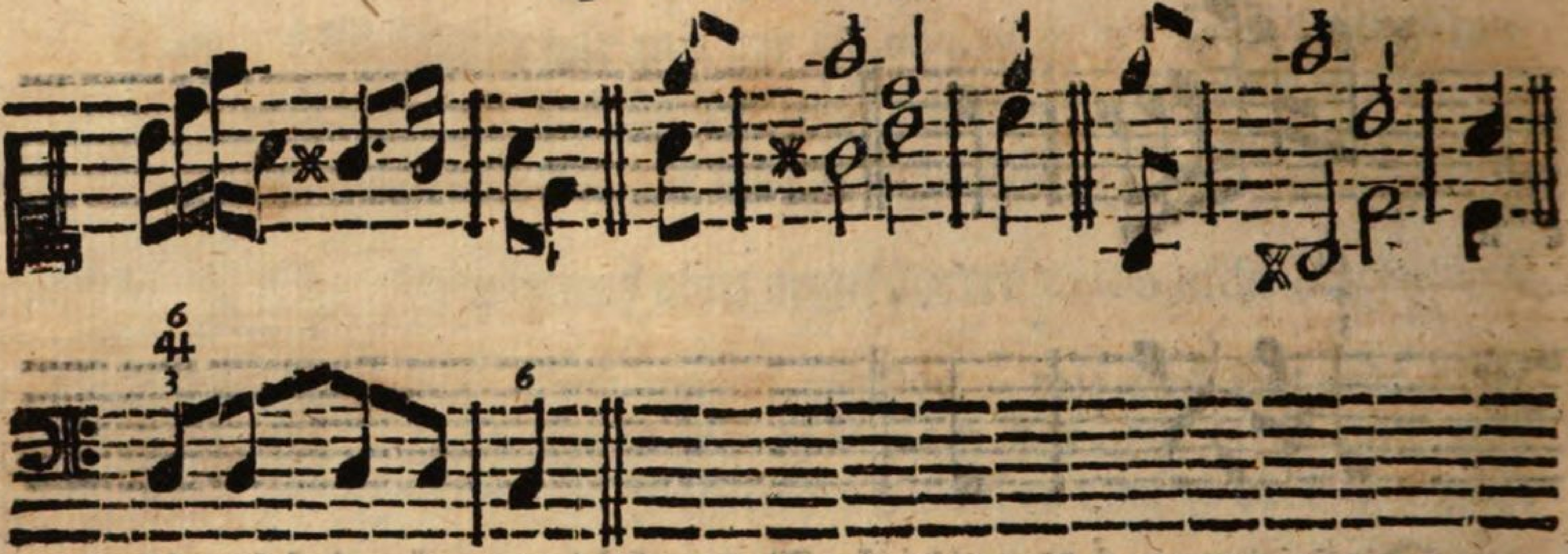


Die fundamental-Noten dieſer Verwechſelungen ſeynd folgende:



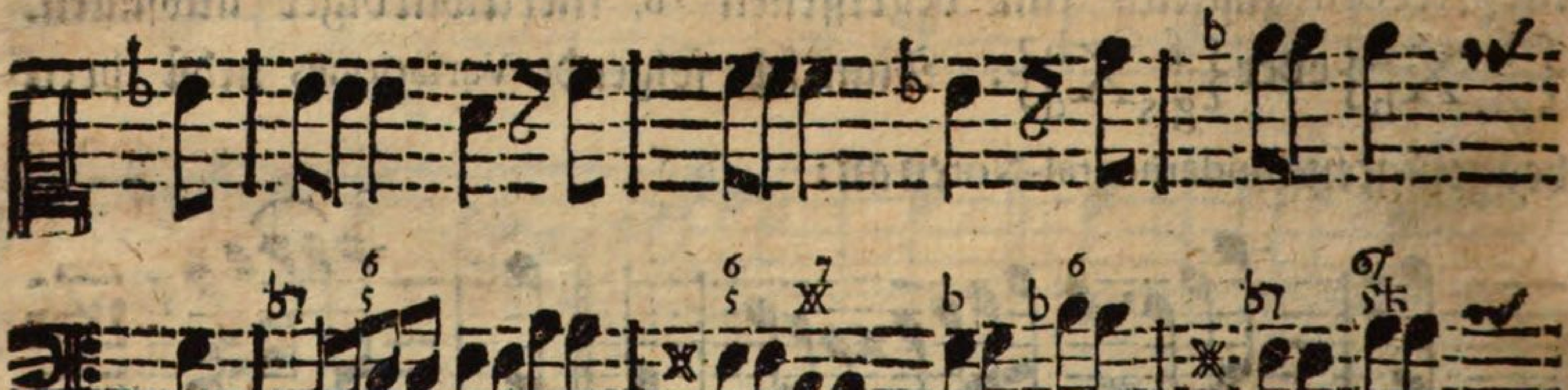
§. 40. Die b7. defic. auff dieſe Arth verwechſelt, hat von der ordinairen 7me weiter keinen Unterſcheid, als daß die Variationes wegen der im Accord zugleich mit begriffenen b5. merckwürdiger ausfallen. $\left\{{}^{f}_{gis}X^{d}_{h}\right\}$ oder $\left\{{}^{f}_{gis}X^{h}_{d}\right\}$. Man ſehe folgende Variationes nebſt ihren beygefügten fundamental-Noten an:



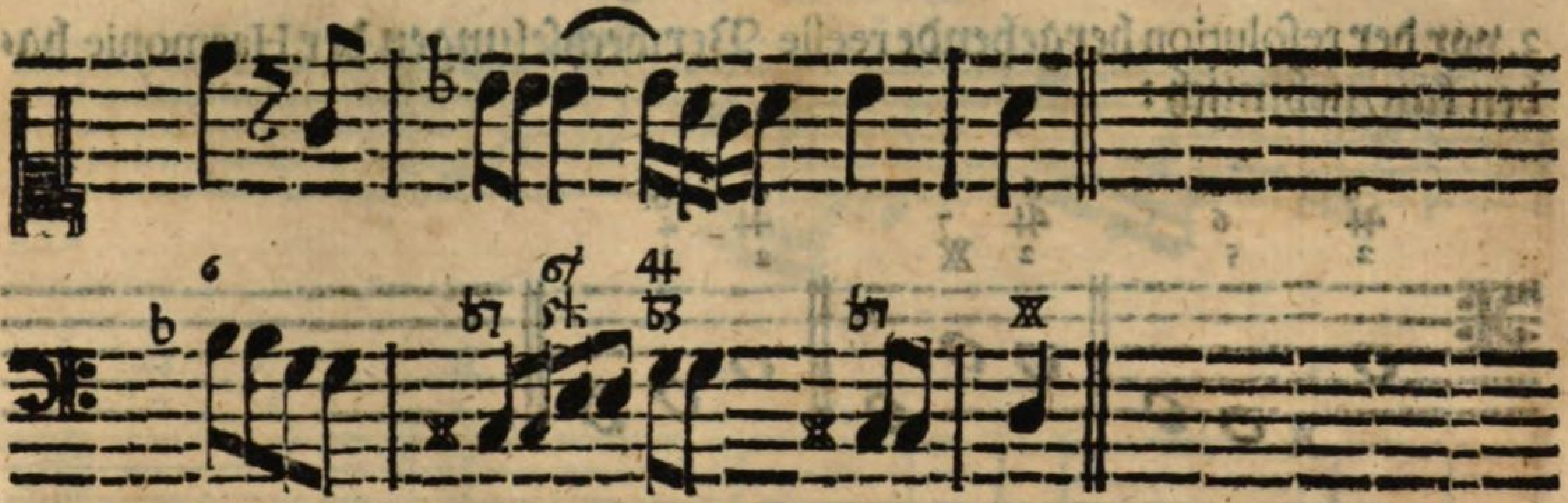


§. 41. Die 5te Arth einer verwechſelten Harmonie war oben dieſe, da nur die Baſis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen austauſchete, die Concert-Stimme aber ihren Clavem wiederhohlete, und richtig reſolvirete. Weil nun dergleichen Caſus in der täglichen praxi meiſtentheils bekandt ſeynd, und nicht die geringſte Schwührigkeit haben, ſo brauchet es hier keiner beſondern Ausführung, und kan folgendes Exempel zur Erläuterung genug ſeyn: (s)

§. 42. Die



(s) Indeß erſiehet man aus dieſen Exempeln den Urſprung und die raiſon ſolcher Sätze, warum eine Diſſonanz in die andere kan verwandelt werden, ehe die erſtere reſolviret, nehmlich weil es nichts anders, als ſolche vor der reſolution hergehende Verwechſelungen des Baſſ Clavis mit einer radical-Stimme ſeynd.



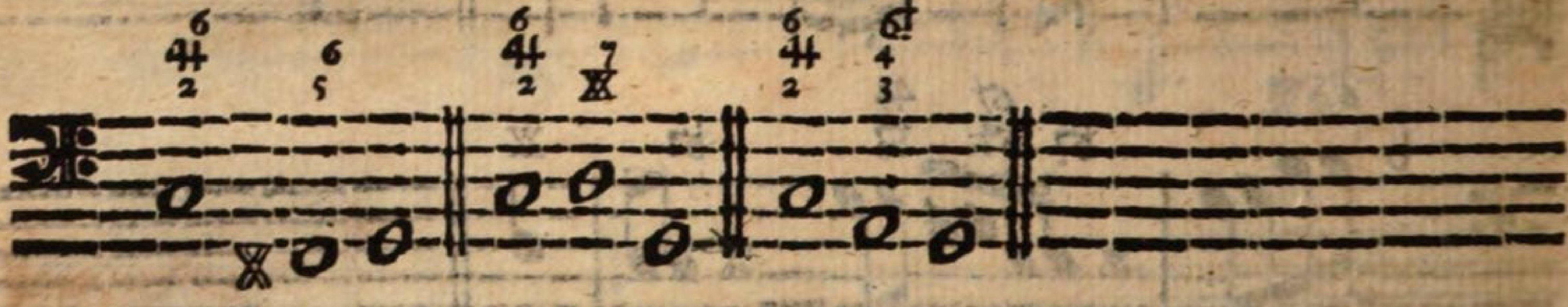
§. 42. Die 6te Arth einer verwechſelten Harmonie war oben diejenige, da beyde Stimmen in 8ven zuſammen fiehlen. Weil aber dieſe Arth in 2 ſtimmigen Sachen von gar keiner Conſideration iſt, und allzuleer ausfället: ſo laſſen wir ſie auch hier fahren, und begnügen uns, nunmehro die wahren Fundamenta (t) aller in der Natur möglichen Verwechſelungen der Harmonie geleget zu haben. Denen angehenden Componiſten aber die Erfindung der bißher tractirten Verwechſelungen der Harmonie leichte zu machen, und die Qvelle zu entdecken, woraus geſchickte practici täglich neuſcheinende Verwechſelungen, oder vielmehr neue Variationes derſelben herhohlen: ſo kan man ihnen nicht beſſer, als zu folgenden eigenen Exercitio rathen.

§. 43. Man nehme ſich nach Gefallen einen diſſonirenden Accord vor, deſſen Verwechſelung der Harmonie in praxi brauchbar und geſchickt (u) ausfället. z. E. mag es hier der Accord der 4. maj. über dem Baſſ-Clave C. ſeyn. Hier weiß man aus oben gegebener Regel, daß dieſer Accord

(t) Nach welchen man alle erfundene, und noch zu erfindende muſicaliſche Sätze trenchiren, und auff die Probe legen kan.

(u) Gleichwie wir hierzu bißhero die Accorde der 4. maj. der 5te min. der 7. min. und b7. deficient, allerdings am beqvehmſten, und in praxi am gebräuchlichſten gefunden haben. Ein mehrers nachzuſuchen, müſſen wir biß auff andere Gelegenheit verſpahren, wenn uns niemand hierinnen zuvor kommen will. Inventis addere facile eſt.

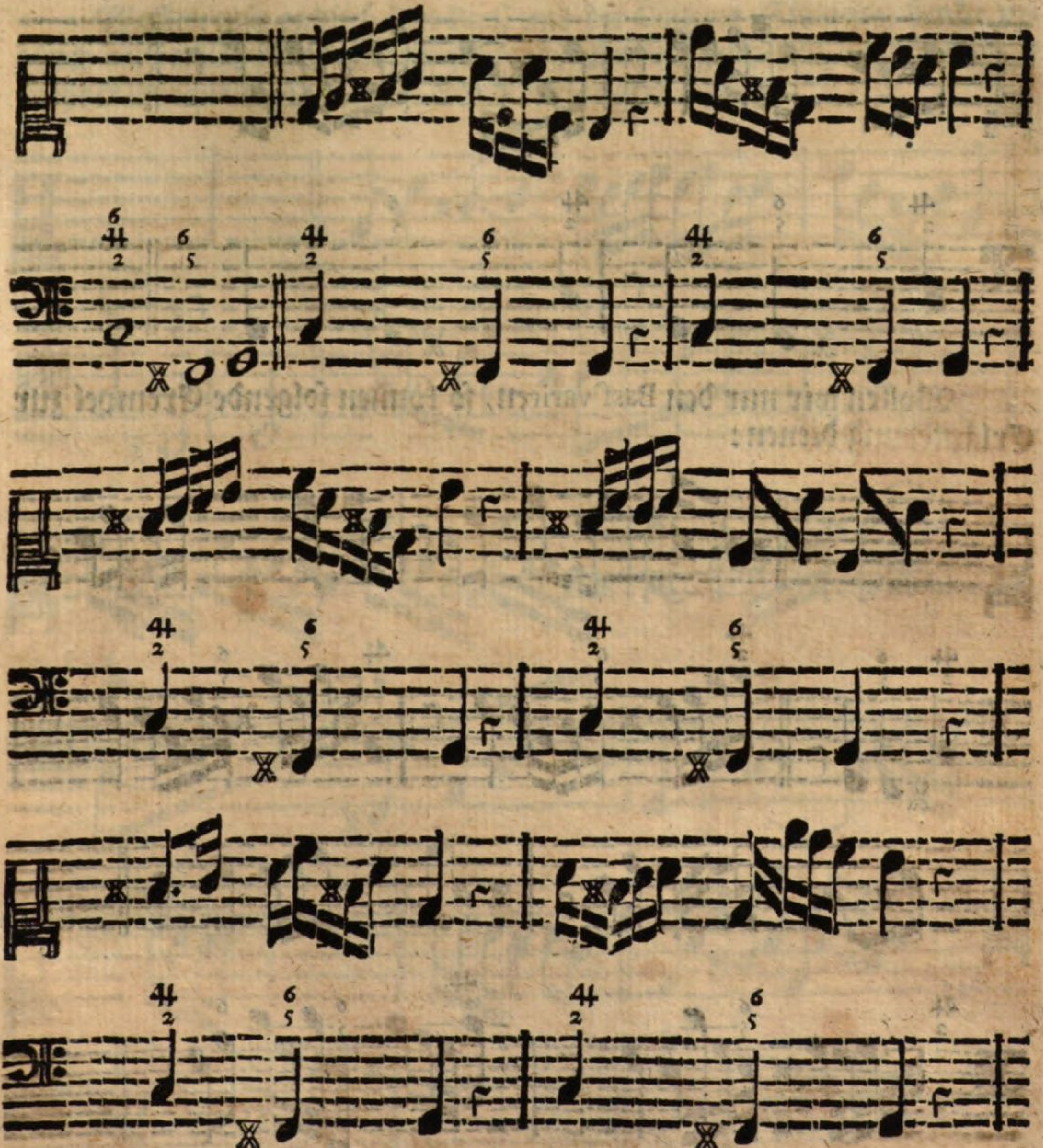
3. vor der reſolution hergehende reelle Verwechſelungen der Harmonie haben kan, nehmlich:



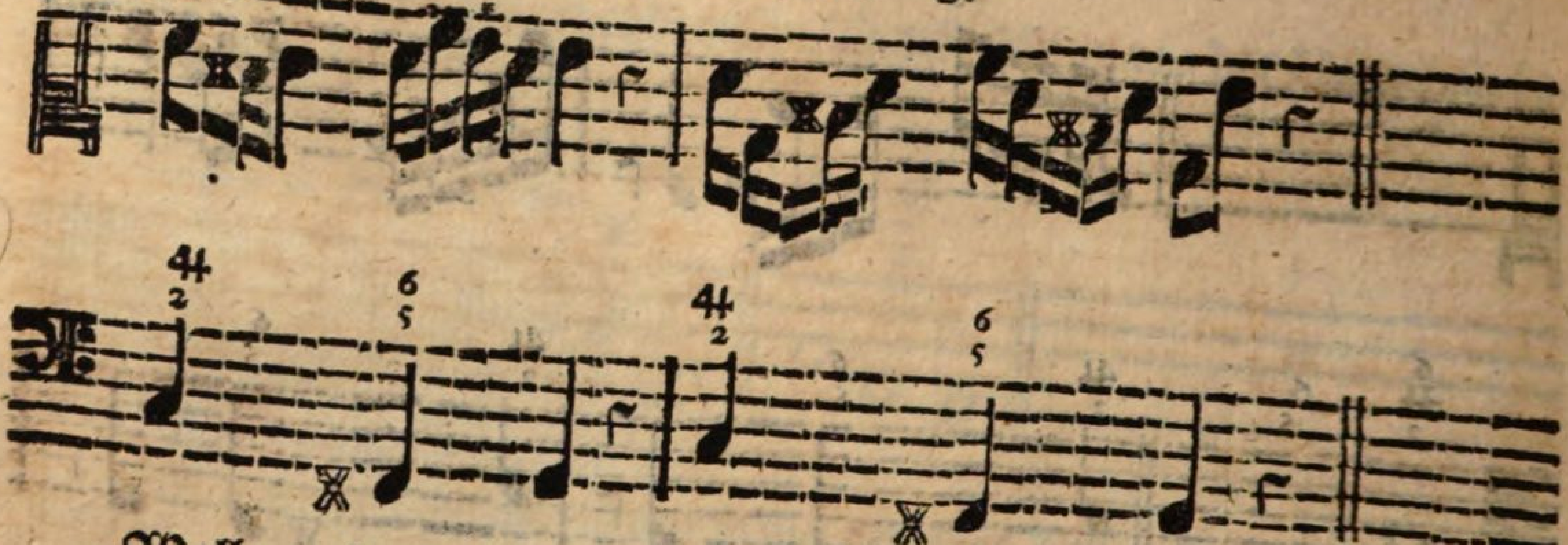
Hat nun ein Componiſt nur ſo viel gelernet, daß er gut 2 ſtimmig zu ſetzen weiß, ſo nehme er eine nach der andern von dieſen 3. Verwechſelungen vor, und ſuche bald eine darüber gehörige Concert-Stimme alleine, bald den Baſs alleine, bald beyde zugleich, nach ſeinen eigenen Einfällen auff allerhand Arth zu variren. So lange er nun jederzeit bey denen fundamental-Noten des Baſſes bleibet, und nur beyden Stimmen einen guten Gang giebet, ſo kan er ſicher ſeyn, daß alle Variationes, nebſt denen darinne von ohngefehr vorfallenden Verwechſelungen der Harmonie, fundamental ſeyn müſſen, er ſchlage gleich den verwechſelten Satz mit einer Conſonanz oder Diſſonanz des Accordes an. Schläget er ſelbigen ja mit einer Conſonanz an, ſo erinnert er ſich der oben gemachten Anmerckung, daß die in dergleichen verwechſelten Accorden ſteckende Diſſonantien gern (i. e. meiſtentheils, nicht allezeit) in der Variation mit angegeben werden, weiter braucht es keiner Künſte. Hiervon nun eine Probe zu machen, ſo wollen wir allhier die obige erſte Verwechſelung der Harmonie nur in kurtzen Noten des Baſſes (x) zum Grunde ſetzen, und darüber erſtlich die Concert-Stimme alleine variren, da ſich denn unter unzehligen Variationibus auch folgende mit angeben möchten:

Wol-

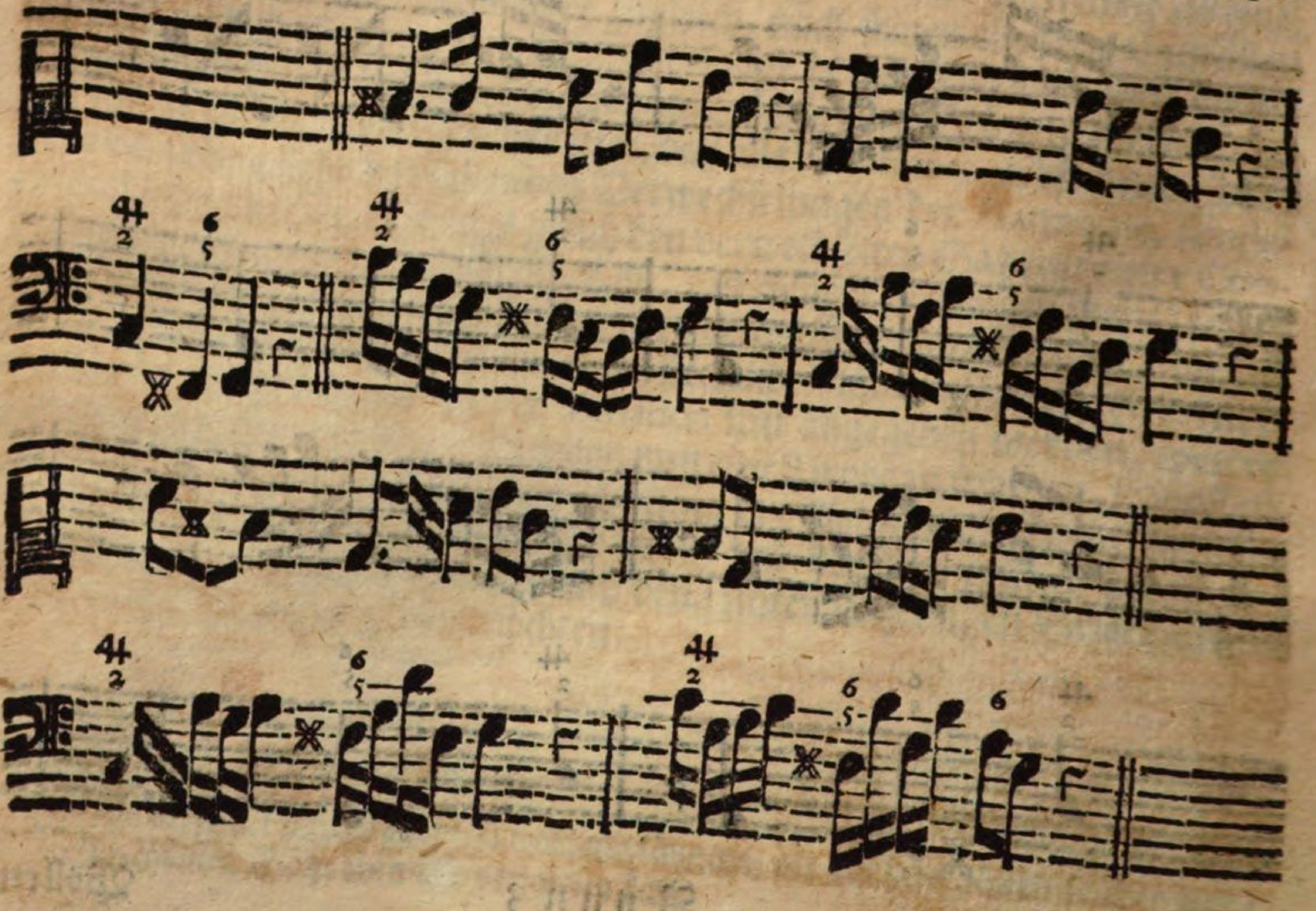
(x) Es verſtehet ſich, daß man ſo wohl mit längern, als kürtzern Noten ſolcher verwechſelten Sätze eben alſo verfahren kan.



 Wollen

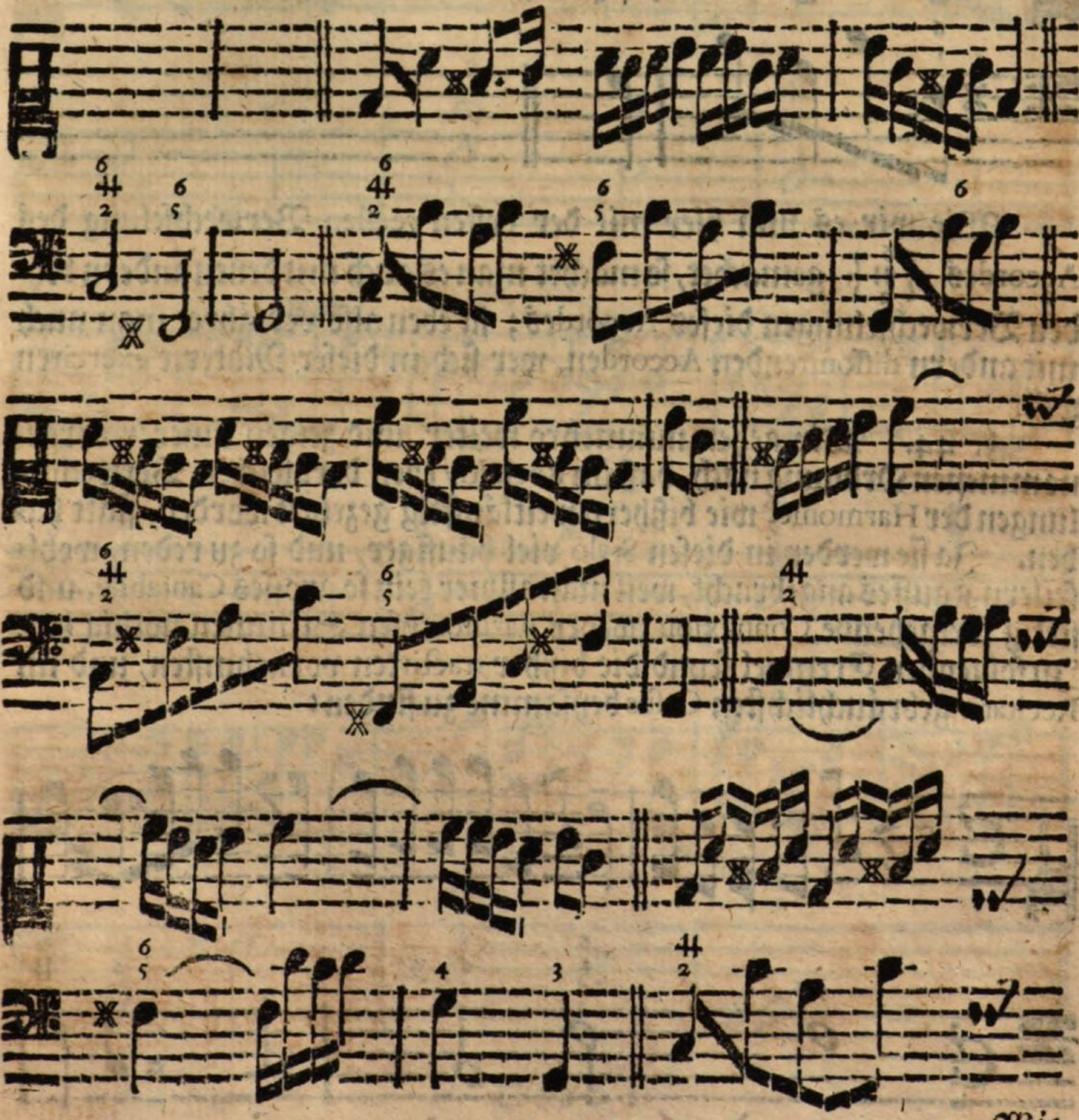


Wollen wir nur den Basſ variren, ſo können folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

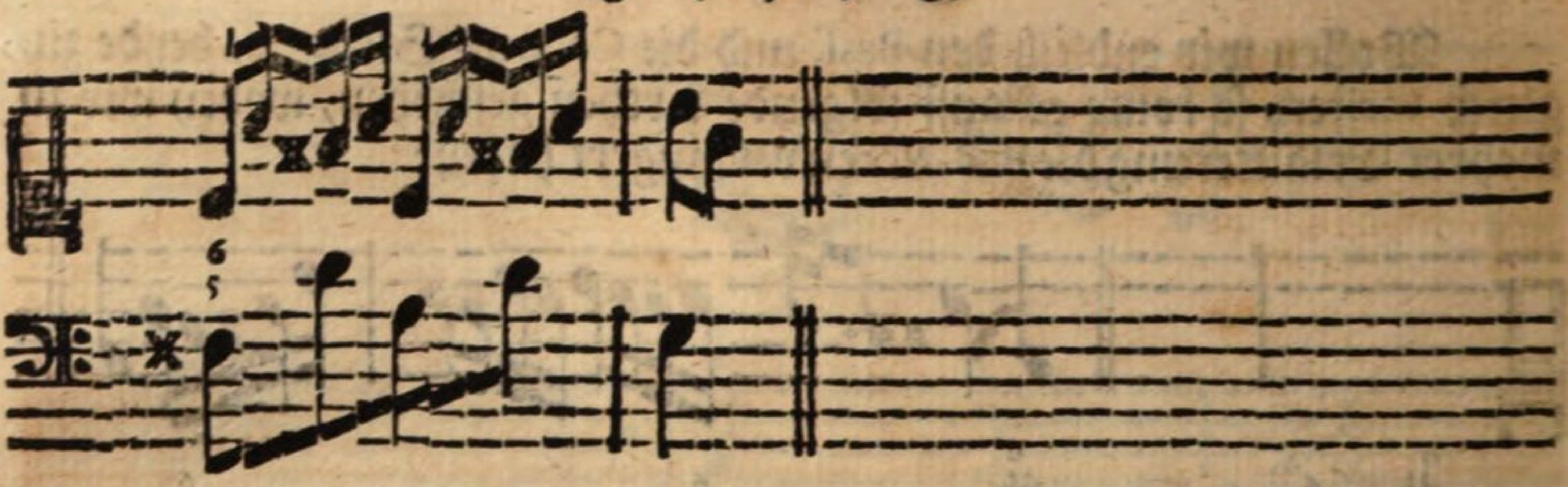


Wollen

Wollen wir endlich den Baſs, und die Concert-Stimme, beyde zugleich variren, ſo könte es auff folgende Arthen geſchehen, wobey wir zu mehrer Erläuterung die Baſs-Noten verlängert haben:

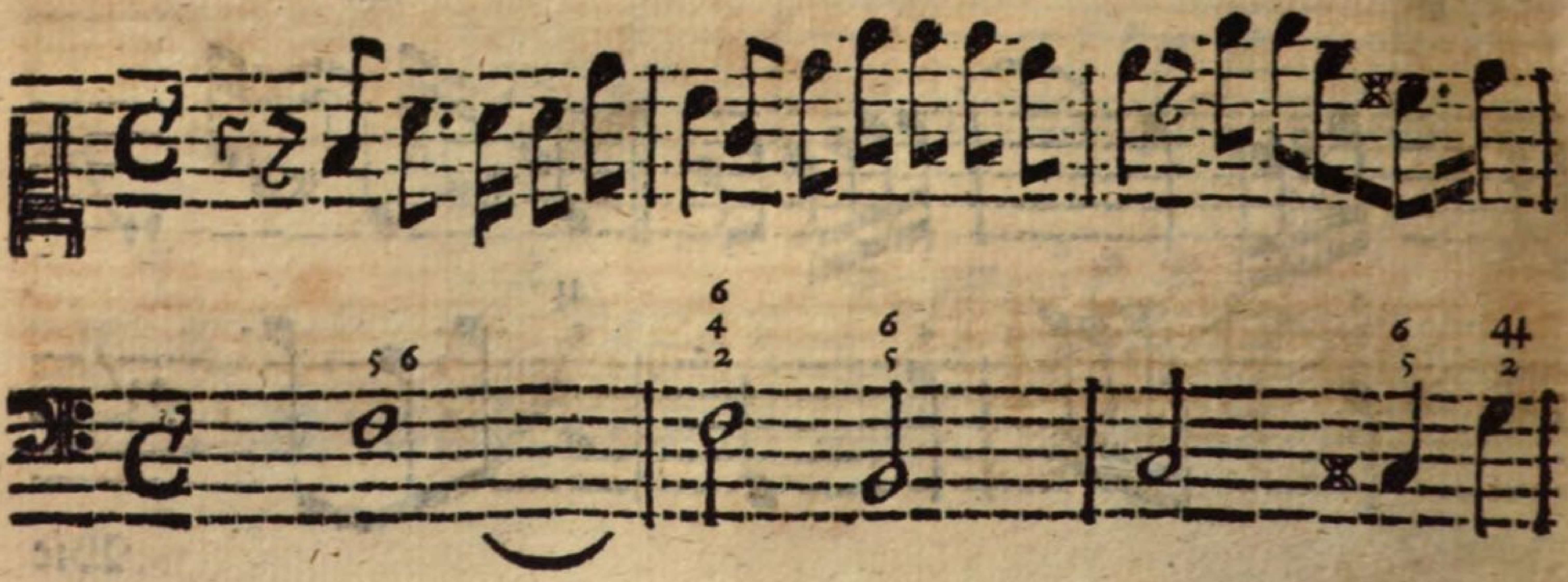


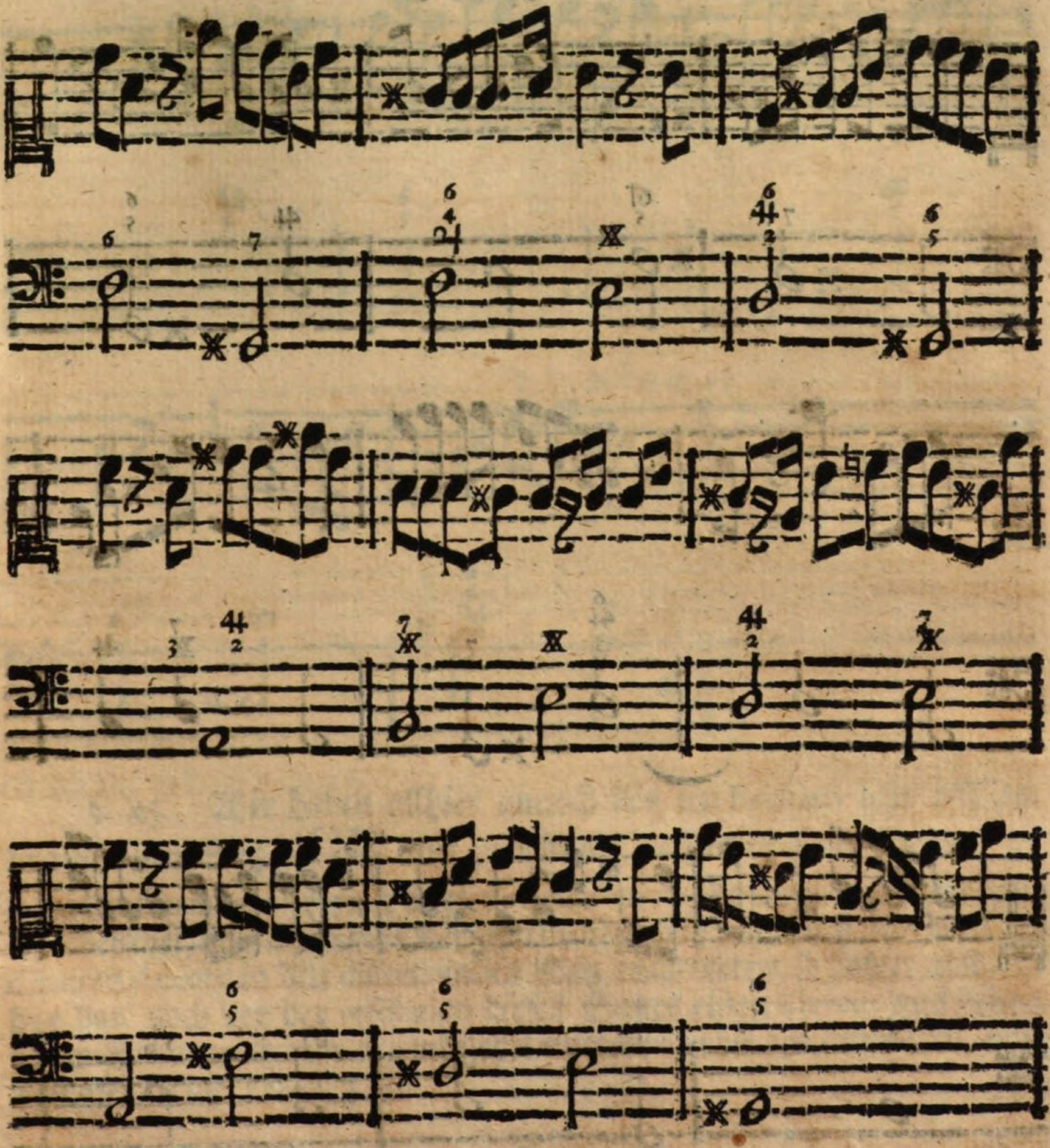
Wie

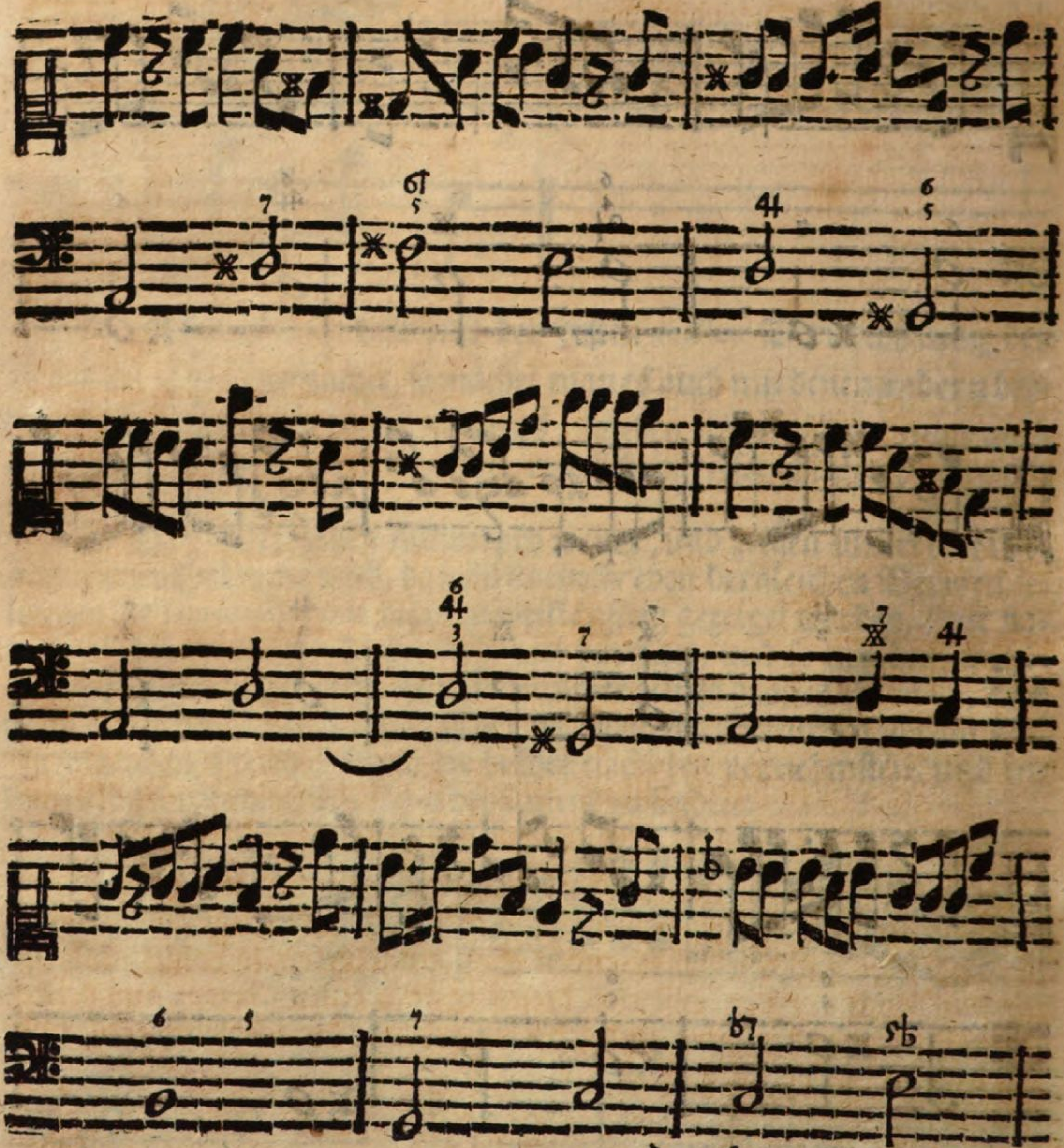


Wie wir es nun hier mit der erſten reellen Verwechſelung des Accordes $\left\{\begin{matrix}6\\4\sharp\\2\end{matrix}\right\}$ gemachet, ſo machet man es auch mit denen andern beyden Verwechſelungen dieſes Accordes; ja eben alſo verfähret man auch mit andern diſſonirenden Accorden, wer ſich in dieſer Materie exerciren will.

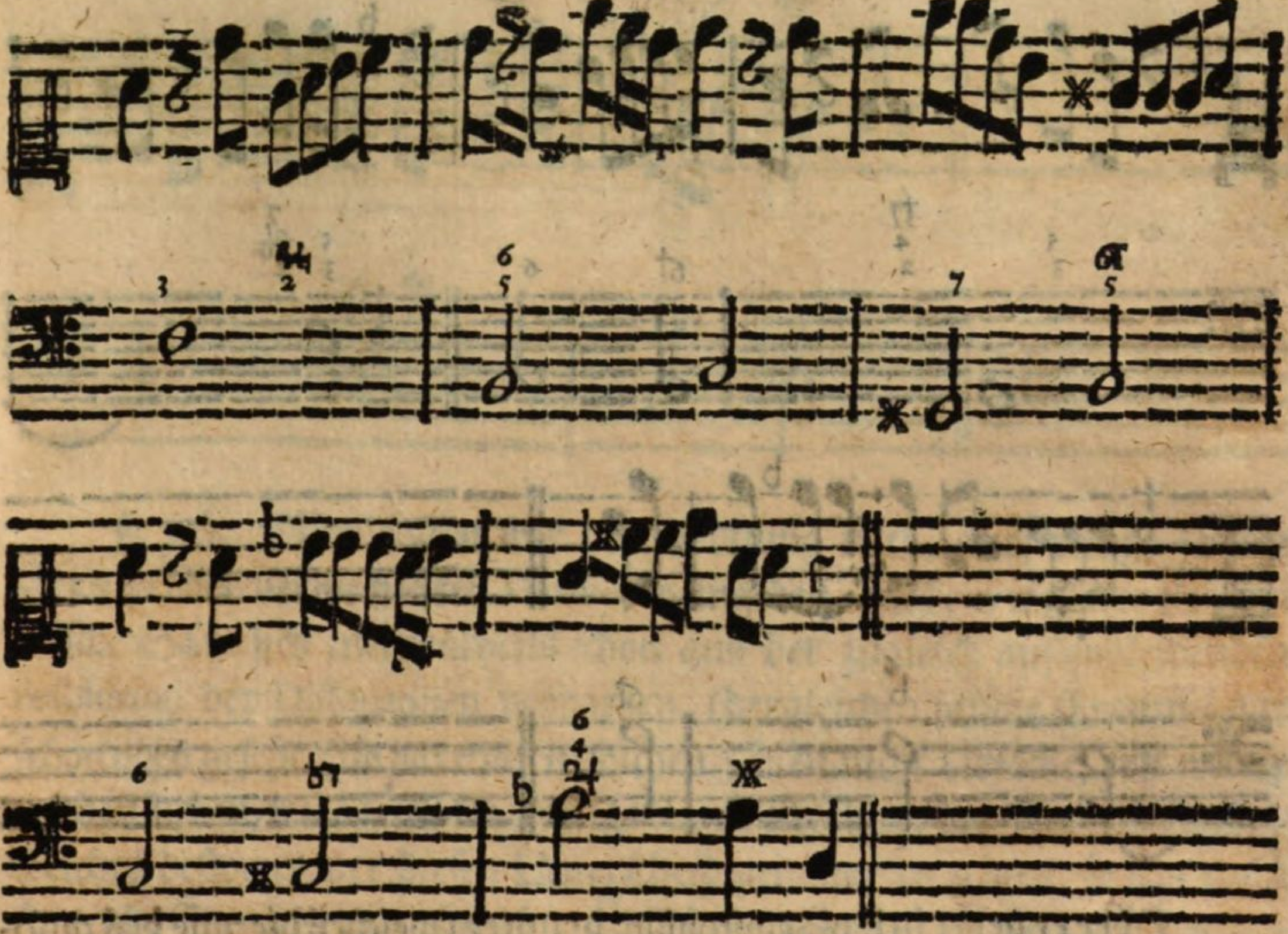
§. 44. Wir gehen nunmehro weiter, und zeigen unſerer vorgenommenen Ordnung nach, daß im Recitativ eben dergleichen Verwechſelungen der Harmonie, wie bißhero weitläufftig gezeiget worden, ſtatt haben. Ja ſie werden in dieſen Stylo viel häufiger, und ſo zu reden, wohlfeilern Kauffes angebracht, weil man allhier kein ſo groſſes Cantabile, und ſtetig fortgehende Connexion zweyer harmoniöſen Stimmen nöthig hat. In folgenden Exempel ſeynd die bißher tractirten vornehmſten, und im Recitativ gebräuchlichſten Caſus beyſammen zu finden:



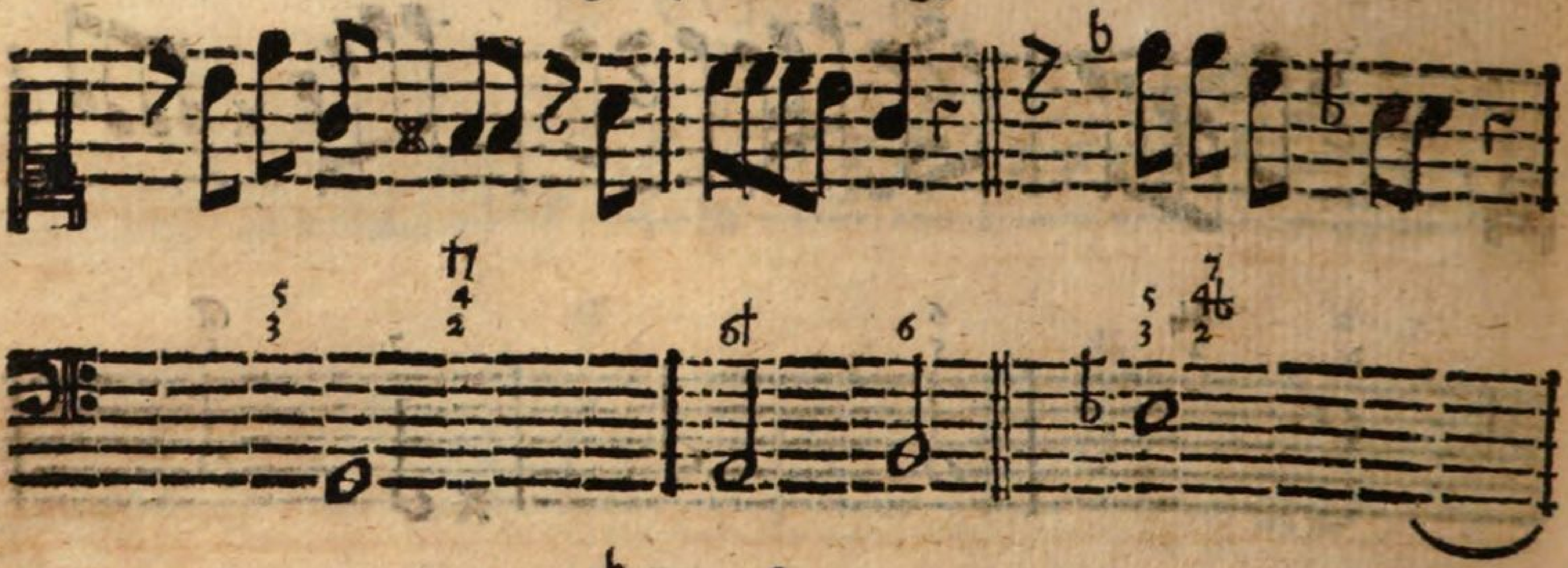


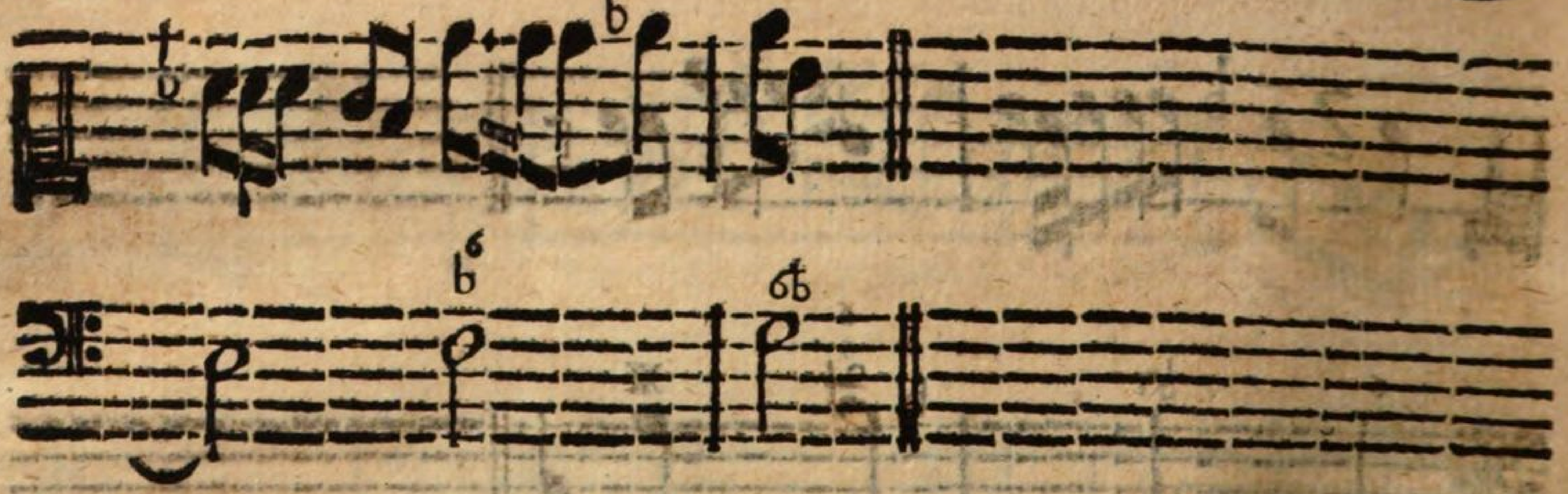


§. 45. Wir

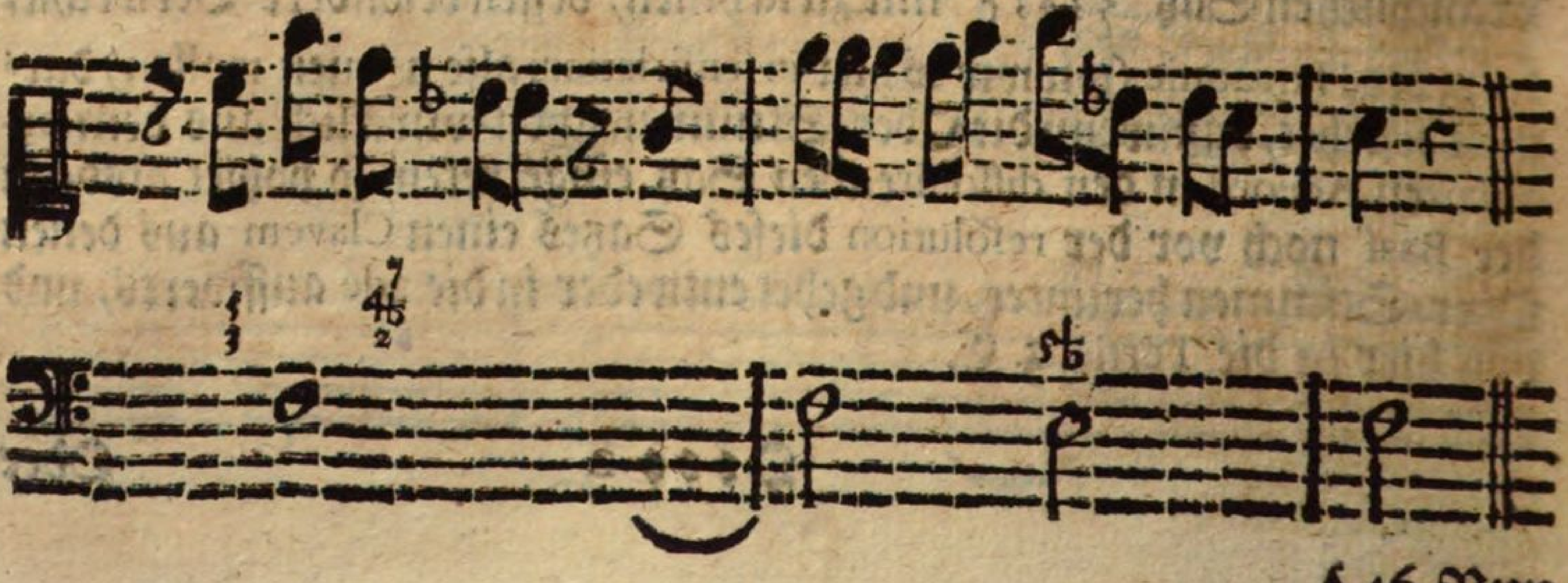


§. 45. Wir haben allhier annoch den im Recitativ ſehr offt gebräuchlichen Satz $\left\{\begin{smallmatrix}5&7&6\\3&4&3\\&2&\end{smallmatrix}\right\}$ mit zu nehmen, deſſen beſondere Verwechſelung der Harmonie (wie wir es hier in ſenſu latiori alſo nennen wollen) darinne beſtehet, daß wenn die Ober-Stimmen ſchon würcklich aus dem ordinairen Accord in den diſſonirenden Satz eingetreten, ſo hohlet alsdenn der Baſſ noch vor der reſolution dieſes Satzes einen Clavem aus denen Ober-Stimmen herunter, und gehet entweder in die 2de auffwerts, und von hier in die Tertie, z. E.

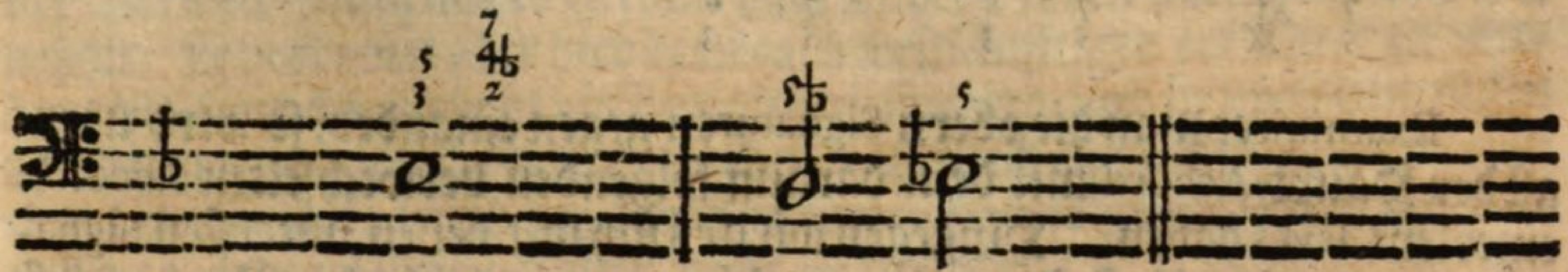




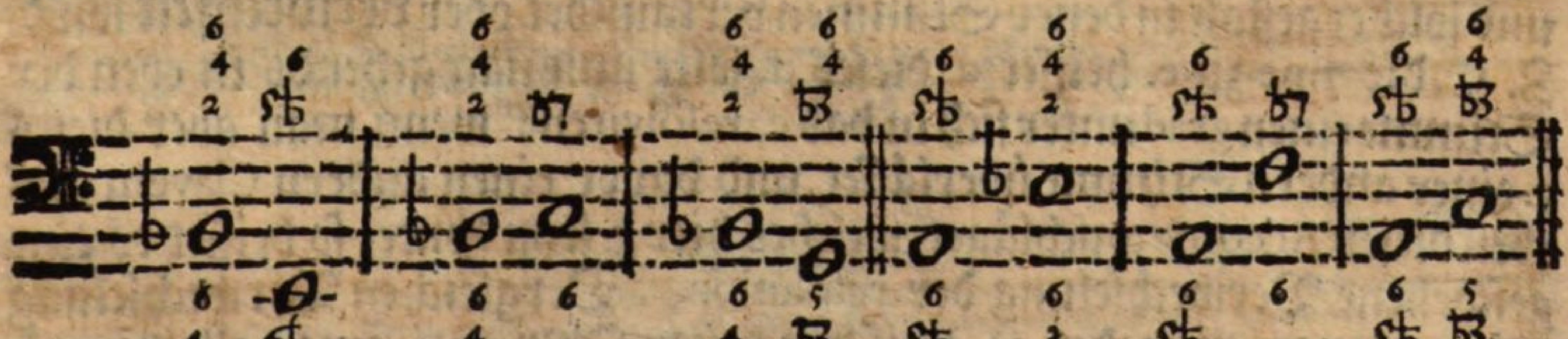
Oder er gehet in das Semitonium drunter (welches die 7me des diſſonirenden Accordes ausmachet,) und reſolviret von dar wieder zurück in den vorigen Clavem z. E.

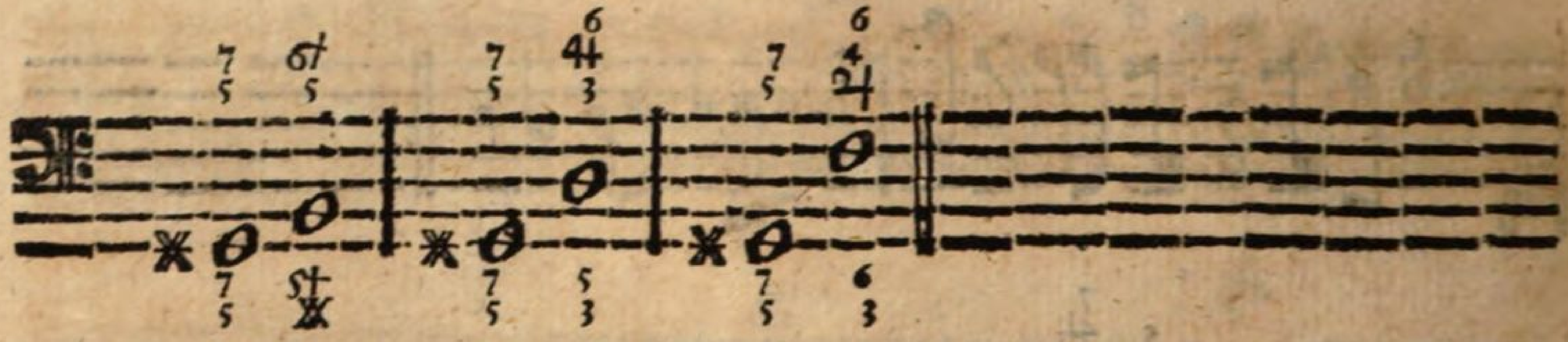


§.46. Nun



§. 46. Nun ſolten wir der Ordnung nach, auch einige falſche Exempel der verwechſelten Harmonie angeben. Allein weil dergleichen falſche Sätze ſich meiſtentheils ſchon aus der zugleich auſſenbleibenden reſolution der Diſſonantien verrathen, (dergleichen falſche Exempel wir ſchon oben geſehen) ſo hat man in ſolchen Fällen nicht Urſache, erſt weiter nachzuſuchen, wie es um die richtige Verwechſelung der Harmonie ſtehet. Nichts deſtoweniger dieſen Unterſcheid genauer zu zeigen, ſo ſehe man folgende Exempel an, allwo die über denen Baſſ-Noten ſtehende Signaturen die rechten Verwechſelungen der Harmonie (ſo wie ſie bißhero gelehret worden); Die unter denen Baſſ-Noten ſtehende Signaturen aber die falſchen Verwechſelungen der Harmonie andeuten:



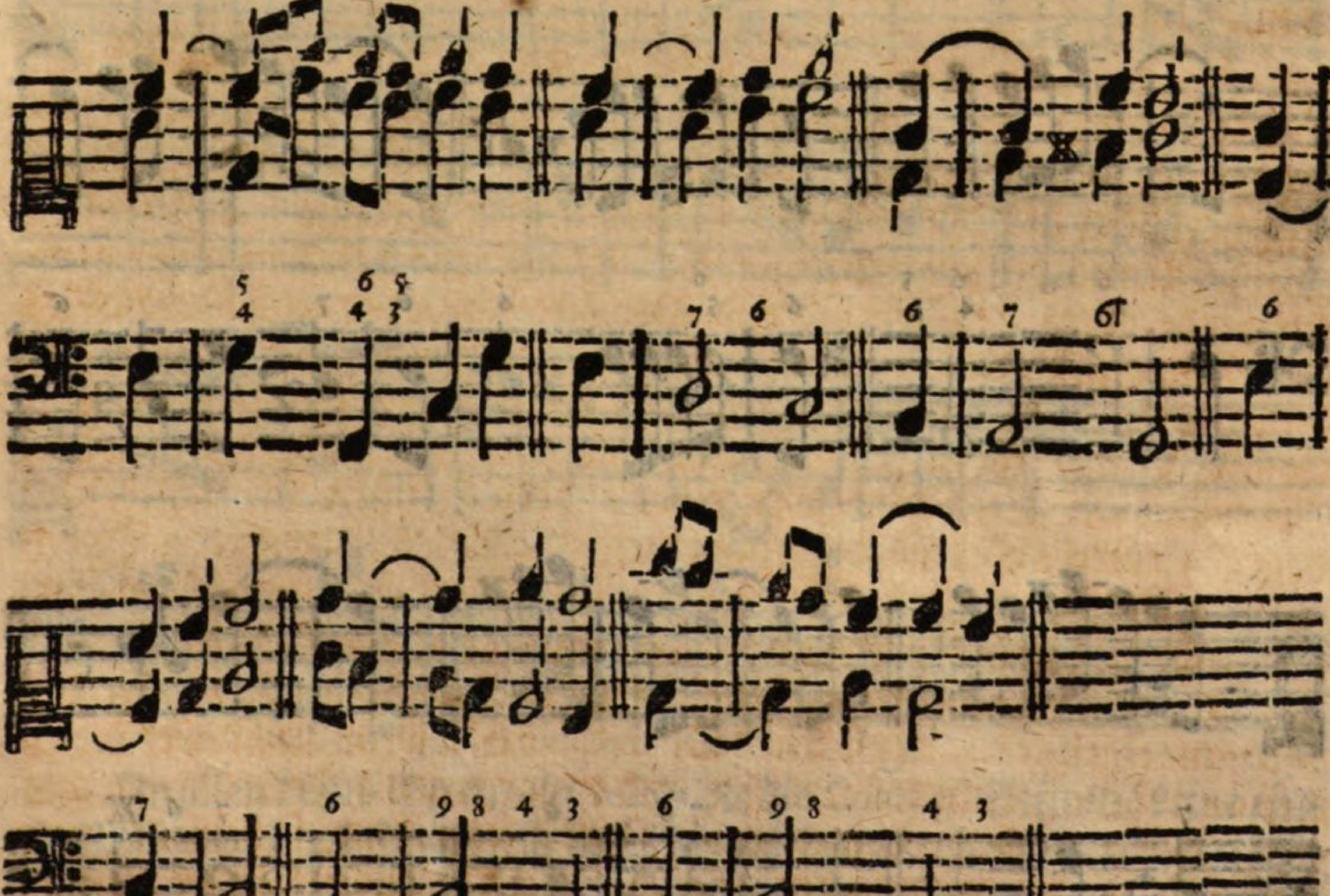


Examiniret man die obern Signaturen gegen einander, ſo wird überall der Haupt-Accord mit dem darauff folgenden verwechſelten Accorde einerley Claves haben. Hingegen wird es ſich mit denen unterſten Signaturen gantz anders befinden, wie man hiervon gar leicht die Probe ſelbſt machen kan.

§. 47. Bißher haben wir geſehen, wie die Harmonie **vor der** reſolution der Diſſonanz verwechſelt wird: nunmehro kommen wir zum 4ten puncte dieſes Capitels, und fragen, wie dergleichen Verwechſelung auch **bey oder mit der** reſolution ſelbſt geſchehen könne? das heiſſet: Wir wollen nunmehro wiſſen, wie die reſolution einer Diſſonanz verwechſelt werde, oder was eigentlich eine Verwechſelung der reſolution heiſſe? Uberhaupt und in ſenſu generali heiſſet eine Verwechſelung der reſolution dieſes, wenn eine Stimme des Accordes (es ſey die obere, mittel- oder unterſte Stimme) ihre Diſſonanz nicht ſelbſt reſolviret, ſondern denjenigen Clavem, worein ſie reſolviren ſolte, einer andern Stimme überläſſet, und dagegen einen andern Clavem eben dieſes Accordes ergreiffet. Durch welches Verfahren alſo die reſolution in eine andere Stimme geworffen, und ſolchergeſtalt in dener Stimmen vertauſchet oder **verwechſelt** wird. Z. E. die 7me zu e. heiſſet d. dieſes d. ſolte nun nachgehends in eben der Stimme einen grad unter ſich in das c. reſolviren: wenn man aber dieſes c. einer andern Stimme überläſſet, und davor einen andern Clavem aus eben dieſen Accorde anſchläget, welches hier g. ſeyn könte, ſo heiſſet es eine geſchehene Verwechſelung der reſolution. Dergleichen Verwechſelung gehet nun vor, entweder 1) zwiſchen denen Ober-Stimmen alleine, wie hier das Exempel gegeben worden, oder 2) zwiſchen einer obern Stimme, und der Baſi des Accordes.

§. 48. Die

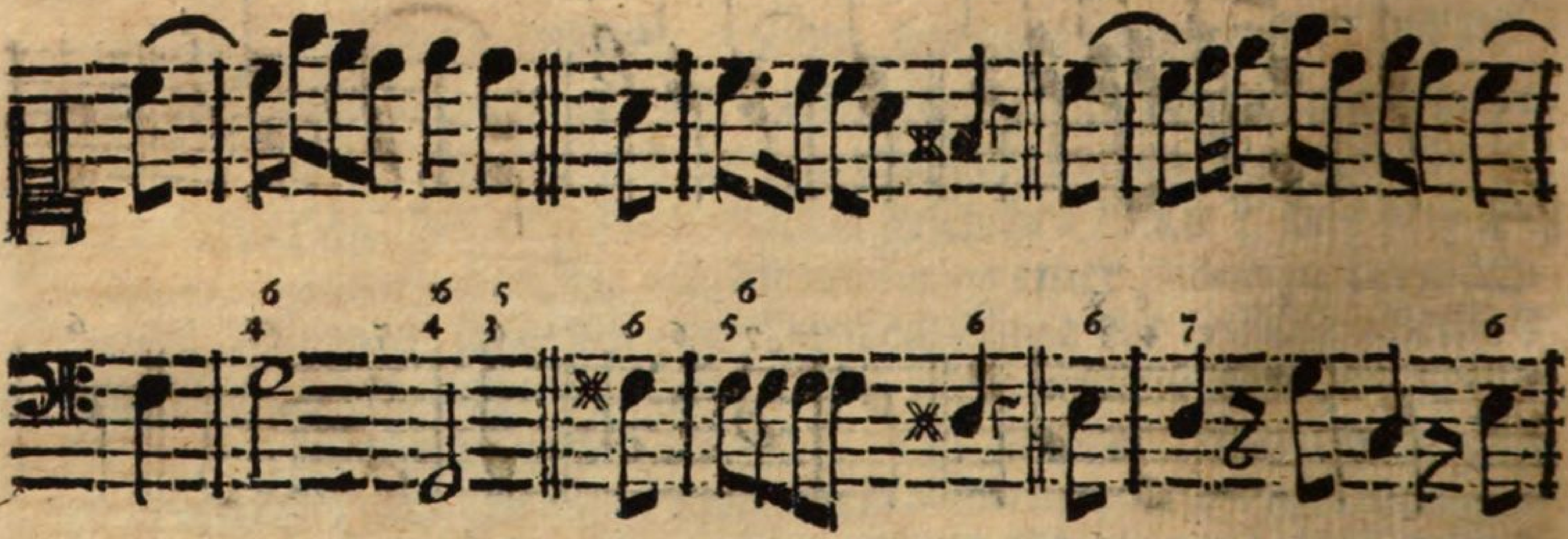
§. 48. Die zwiſchen denen Ober-Stimmen alleine vorgehende Verwechſelung der reſolution iſt zwar von keiner Schwůhrigkeit, und iſt auch nach unſern obigen Fundamentis nicht eigentlich unter die reellen Verwechſelungen der Harmonie zu zehlen, weil die Baſis (y) des Accordes mit der Verwechſelung nichts zu thun hat, ſondern ihren natürlichen Gang behält: ſie verdienet aber hier deswegen weitläufftiger erklähret zu werden, weil ſie nicht allein in vielſtimmigen, ſondern auch in zweyſtimmigen Sachen gar notable Caſus verurſachet. Erſtlich die vielſtimmigen Sachen betreffend, ſo ſeynd bey berühmten practicis folgende Exempel, und andere von dergleichen Natur, nicht rar zu finden: In

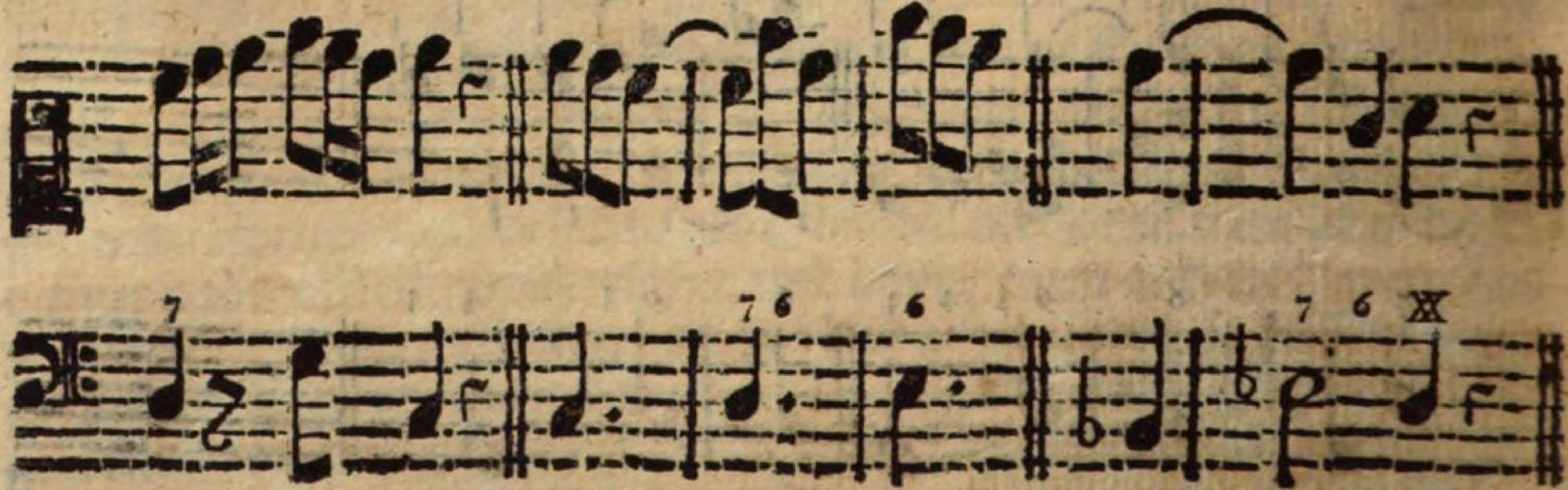


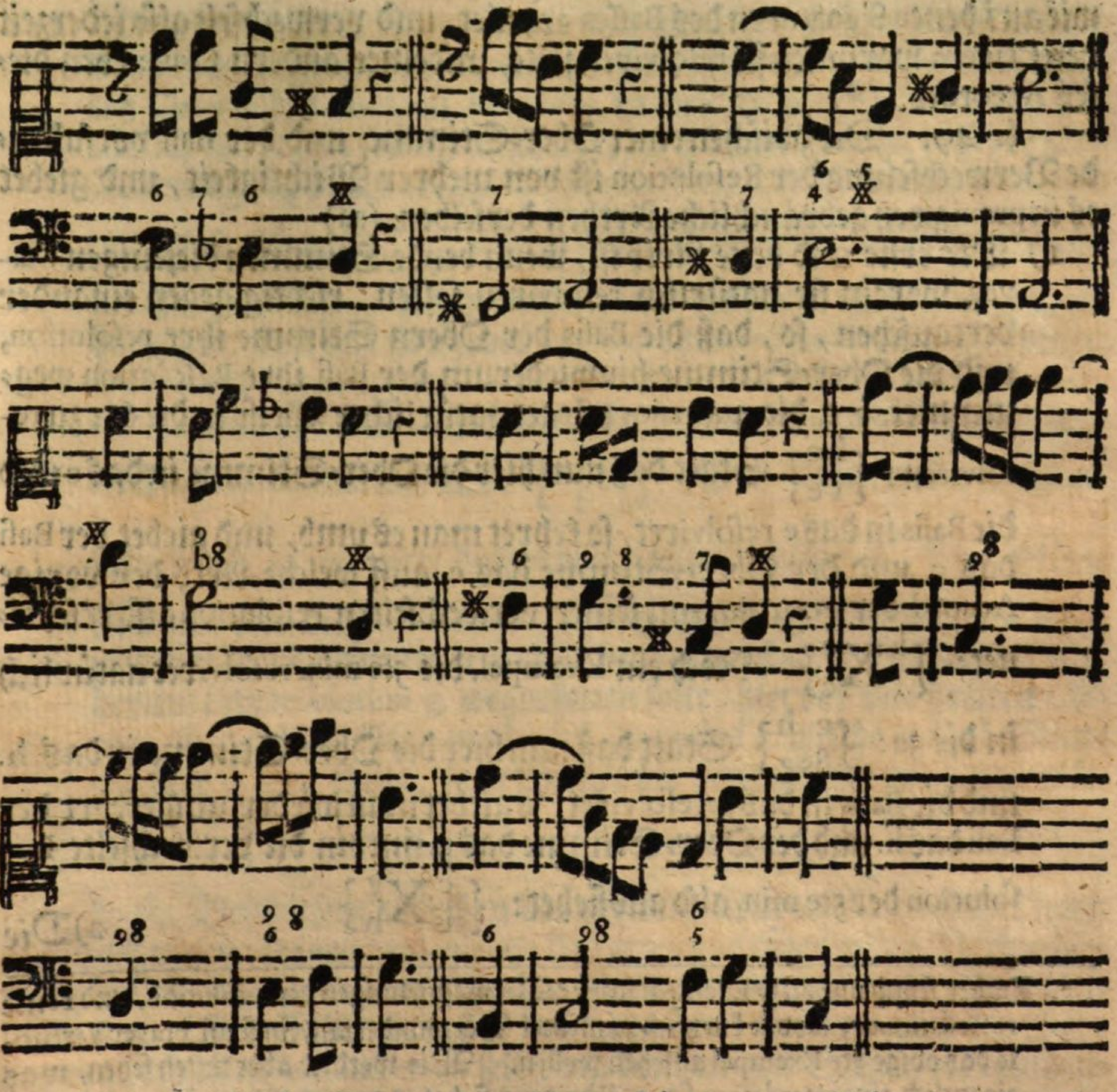
(y) vide §. 23. h. c.

In allen dieſen Exempeln findet ſich die geſchehene Verwechſelung der reſolution nach obiger Beſchreibung, indem die vorhergelegene Diſſonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme reſolviret, ſondern den Clavem, worein ſie natürlich reſolviren ſolte, einer andern Stimme überläſſet, und dagegen einen neuen Clavem eben deſſelben Accordes ergreiffet. Die 2 ſtimmigen Sachen aber betreffend, ſo kommen in Cameral- und Theatraliſchen Stylo folgende notable Exempel, nebſt unzehlichen Variationibus ihrer Arth, täglich zum Vorſchein:

In







In allen dieſen Exempeln reſolviret die Concert-Stimme keine einzige Diſſonanz ſelbſt, ſondern ſie läſſet überall den locum reſolutionis leer (z),

(z) Dahero ein Accompagniſt die reſolutiones ſolcher Diſſonantien niemahls vergeſſen muß, ob gleich die Ziffern nicht ausdrücklich über dem Baſſe bezeichnet ſtehen.

wie aus denen Signatüren des Baſſes erhellet, und verwechſelt alſo iederzeit den Clavem worinnen ſie reſolviren ſolte, mit einen andern Clave eben dieſes Accordes. (*)

§. 49. Die zwiſchen einer Ober-Stimme, und der Baſi vorfallende Verwechſelung der Reſolution iſt von mehrer Wichtigkeit, und giebet es in praxi zwey gebräuchliche Arthen derſelben. (aa)

1.) Die erſte und beſte Arth iſt, wenn beyde Stimmen diejenigen Claves, worein ſie natürlich reſolviren ſolten, richtig gegen einander vertauſchen, ſo, daß die Baſis der Obern Stimme ihre reſolution, und die Ober-Stimme hinwiederum der Baſi ihre Reſolution wegnimmet. z. e. die 4ta major pfleget natürlicher Weiſe in die 6te zu reſolviren: $\left\{\begin{matrix} h\,c \\ f\,e \end{matrix}\right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das c und die Baſis in das e reſolviret, ſo kehret man es umb, und giebet der Baſi das c. und der Ober-Stimme das e, auff welche Arth der vorige Accord der 4ta major mit ſeiner verwechſelten reſolution alſo erſcheinet: $\left\{{}^{h}_{f}X^{e}_{c}\right\}$ Noch ein Exempel, die 5te min. reſolviret natürlich in die 3e: $\left\{\begin{matrix} c\;\;h \\ fis\;g \end{matrix}\right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das h. und die Baſis in das g. reſolviret, ſo giebet man wieder umgekehrt der Baſi das h. und der Ober-Stimme das g. mithin die verwechſelte Reſolution der 5te min. alſo ausſiehet: $\left\{{}^{c}_{fis}X^{g}_{h}\right\}$

2) Die

---

* Daher ſeynd alle dieſe Exempel lauter Verwechſelungen der reſolution, und keine retardationes; wovor kürtzlich zu meiner Verwunderung ein ſonſt braver Virtuoſe das obige 3te Exempel anſehen wollen. Wir werden aber unten ſehen, was eigentlich eine retardation ſey. Ubrigens ſiehet man aus obigen Exempeln den wahren Grund der ſo genanndten neuen reſolutionum, oder Syncopationum catechreſticarum.

(aa) per artem combinatoriam entdecket man zwar mehrere Arthen derſelben, weil ſie aber theils gantz und gar unbrauchbahr, theils ſonſt unnöthige Weitläufftigkeiten verurſachen; ſo können wir mit obigen 2. Arthen, und denen dabey hin und wieder eingeſtreuten Anmerckungen, die Sache viel kürtzer faßen.

2) Die andere Arth iſt, wenn die Baſis zwar der Ober-Stimme ihre Reſolution wegnimmet, dieſe aber ſtatt gleicher Revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich reſolviren ſolten, anſchläget, z. e. damit wir zu beſſerer Erläuterung bey denen obigen Caſibus bleiben, ſo reſolvirte die 4ta major natürlich alſo: $\left\{ \begin{matrix} h & c \\ f & e \end{matrix} \right\}$ Wenn nun hier die Baſis f. der obern Stimme ihre reſolution c. weggnimmet, und die obere Stimme ſchläget hingegen, ſtatt daß ſie wieder der Baſi ihre reſolution e. wegnehmen ſolte, hiervor einen 3ten Clavem oder radical-Stimme dieſes Accordes e. an welche radical-Stimme hier g. ſeyn könte, ſo ſiehet die verwechſelte reſolution alſo aus: $\left\{ \begin{matrix} h & g \\ f & \overline{c} \end{matrix} \right\}$ Den obigen andern Caſum betreffend, ſo reſolvirte die 5te min. natürlich alſo: $\left\{ \begin{matrix} c & h \\ fis & g \end{matrix} \right\}$ Nimmet nun hier die Baſis fis der Ober-Stimme ihre reſolution h. weg, und die Ober-Stimme ergreiffet hingegen, ſtatt daß ſie der Baſi wiederum ihre reſolution g. wegnehmen ſolte, hiervor den dritten Clavem oder radical-Stimme dieſes Accordes g. welche radical-Stimme hier d. ſeyn könte, ſo erſcheinet die verwechſelte reſolution alſo. $\left\{ {c \atop fis} \times {d \atop H} \right\}$

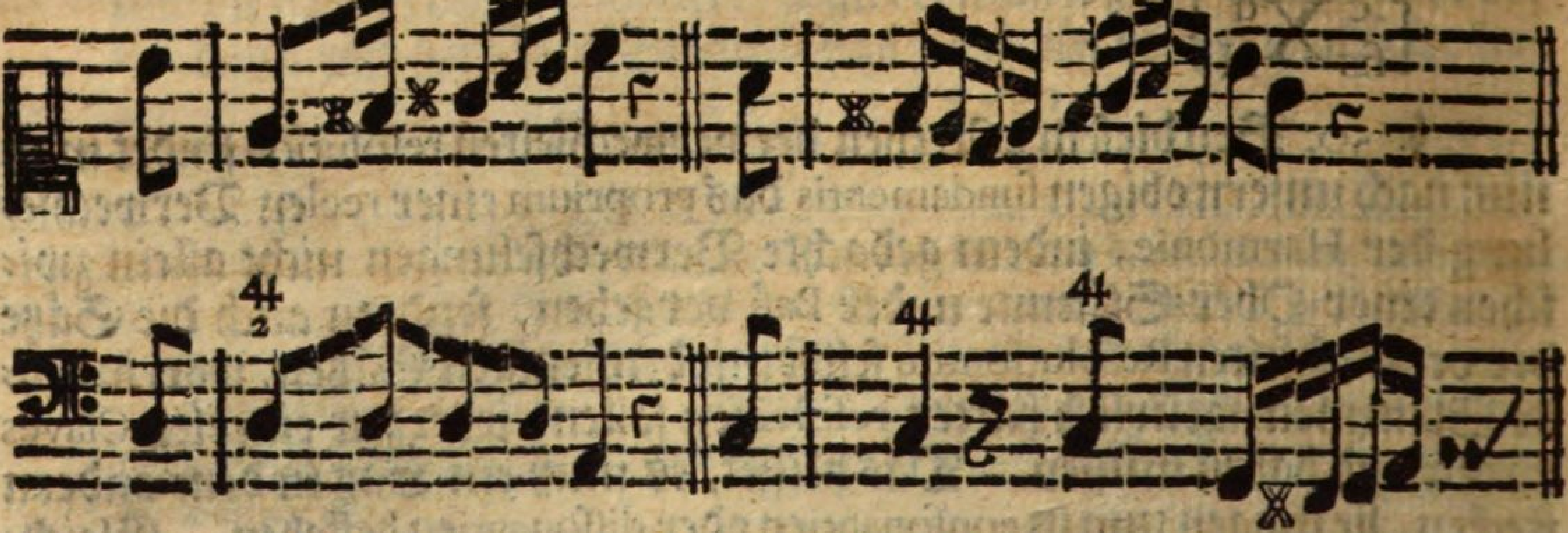
§. 50. Bey dieſem 2. Arthen der verwechſelten reſolution findet man nun nach unſern obigen fundamentis das proprium einer reelen Verwechſelung der Harmonie, indem gedachte Verwechſelungen nicht allein zwiſchen einer Ober-Stimme u. der Baſi vorgehen, ſondern auch die Sätze der verwechſelten Reſolutionum ſelbſt mit demjenigen Sätzen, worein beyde Stimmen natürlich hätten reſolviren ſollen, jederzeit einerley Claves haben und haben müſſen. Das heiſſet, es muß ein Satz in dem andern ſtecken, ſie mögen nun in conſonantien oder diſſonantien beſtehen. Gleichwie aber alle Diſſonantien natürlich und nach der Regel der Alten, in Conſonantien reſolviren: alſo wird man bey dergleichen Verwechſelung der

 Reſolu-

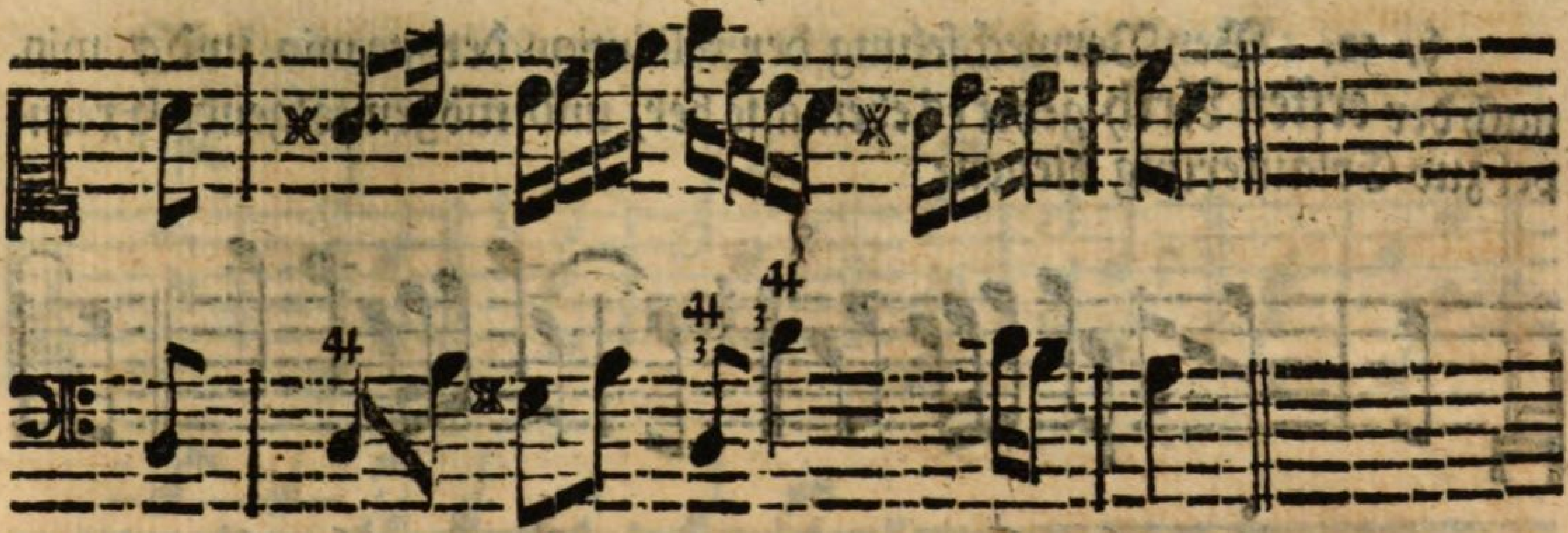
Reſolution all' ordinaire wahrnehmen, daß wo die Baſis natürlich in einen 6ten-Accord, z. e. in $\binom{6}{e}$ hätte reſolviren ſollen, ſo wird ſie hingegen nach geſchehener legalen Verkehrung der reſolution dem gleichgültigen, oder in einerley Clavibus beſtehenden ordinairen Accord $\left\{\begin{matrix}5\\3\\c\end{matrix}\right\}$ auffweiſen & vice verſa, wo gedachte Baſis natürlich in einen ordinairen Accord z. e. in $\left\{\begin{matrix}5\\3\\G\end{matrix}\right\}$ hätte reſolviren ſollen, ſo wird ſie nach geſchehener legalen Verkehrung der reſolution, den gleichgültigen 6ten-Accord $\binom{6}{H}$ auffweiſen; wie man ſo wohl aus obigen, als allen folgenden Exempelu erſehen mag. Und giebet es wenige Exempel in contrarium, die wir unten anmercken werden.

§. 51. Mit dieſer vorhergegangenen Theorie einer verwechſelten Reſolution, wenden wir uns nunmehro ad praxin und zeigen erſtlich wie beſagte Reſolution bey unterſchiedenen Diſſonantien nach obiger erſten Arth (bb) könne verwechſelt werden. Man ſehe folgende Variationes über den Accord $\binom{4\sharp}{2}$ an:

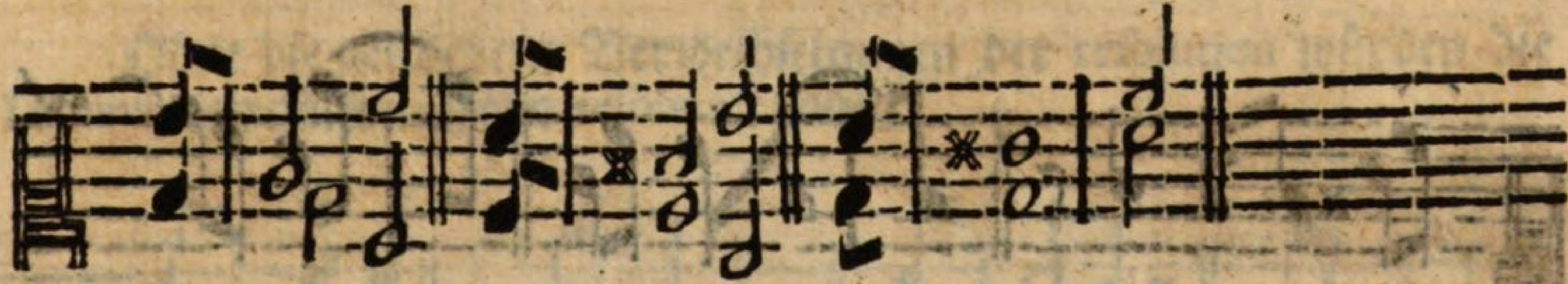
Die



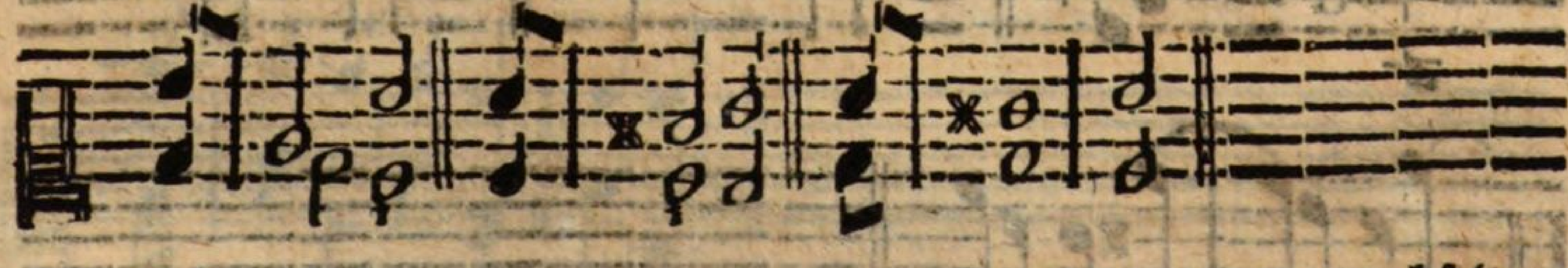
(bb) Da man nehmlich die Claves, worinnen beyde Stimmen natürlich reſolviren ſolten, richtig gegen einander vertauſchet.



Die fundamental-Noten dieſer verwechſelten Reſolutionum Diſſonantiarum ſeynd folgende:

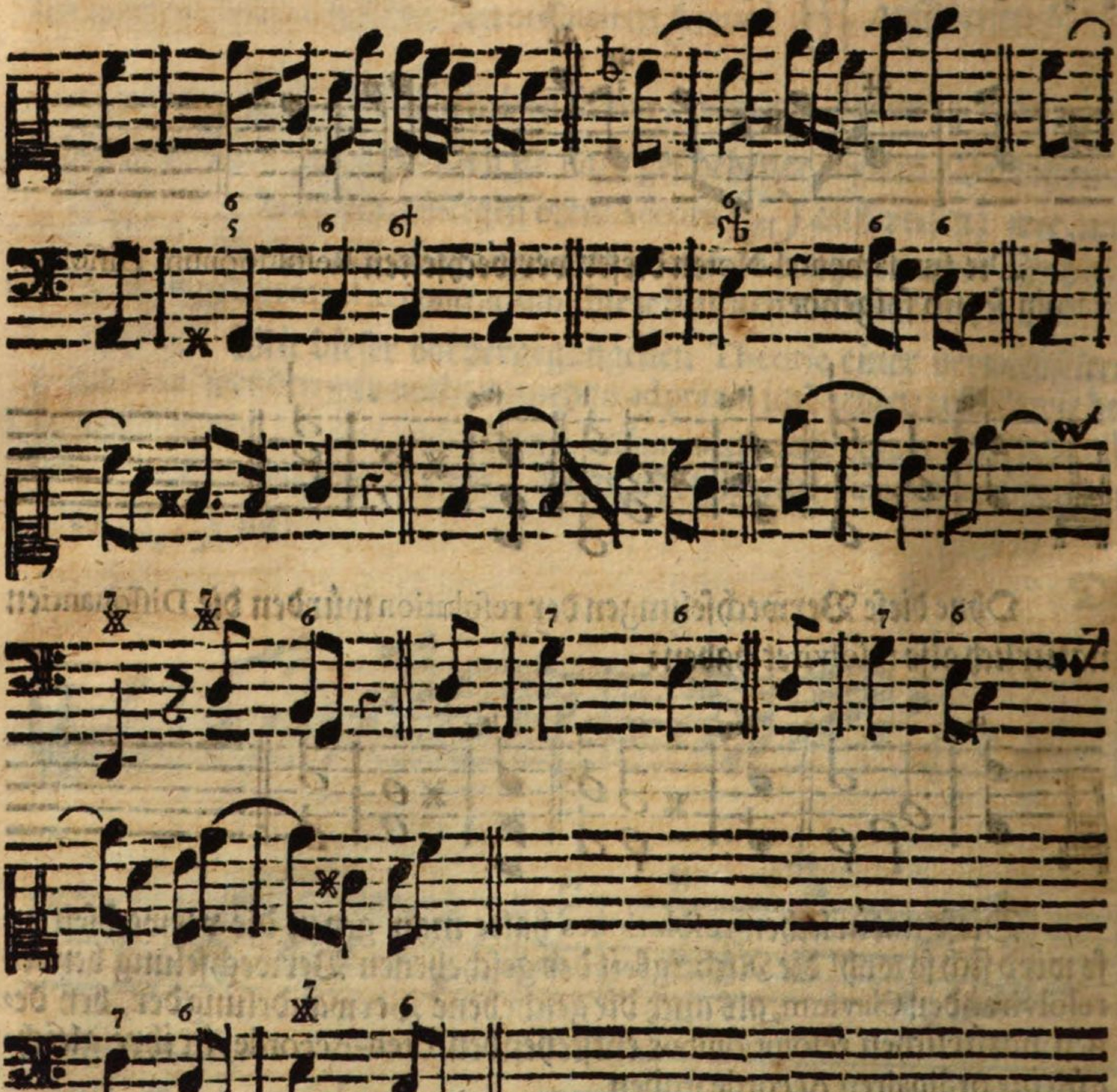


Ohne dieſe Verwechſelungen der reſolution würden die Diſſonantien natürlich alſo reſolviret haben:

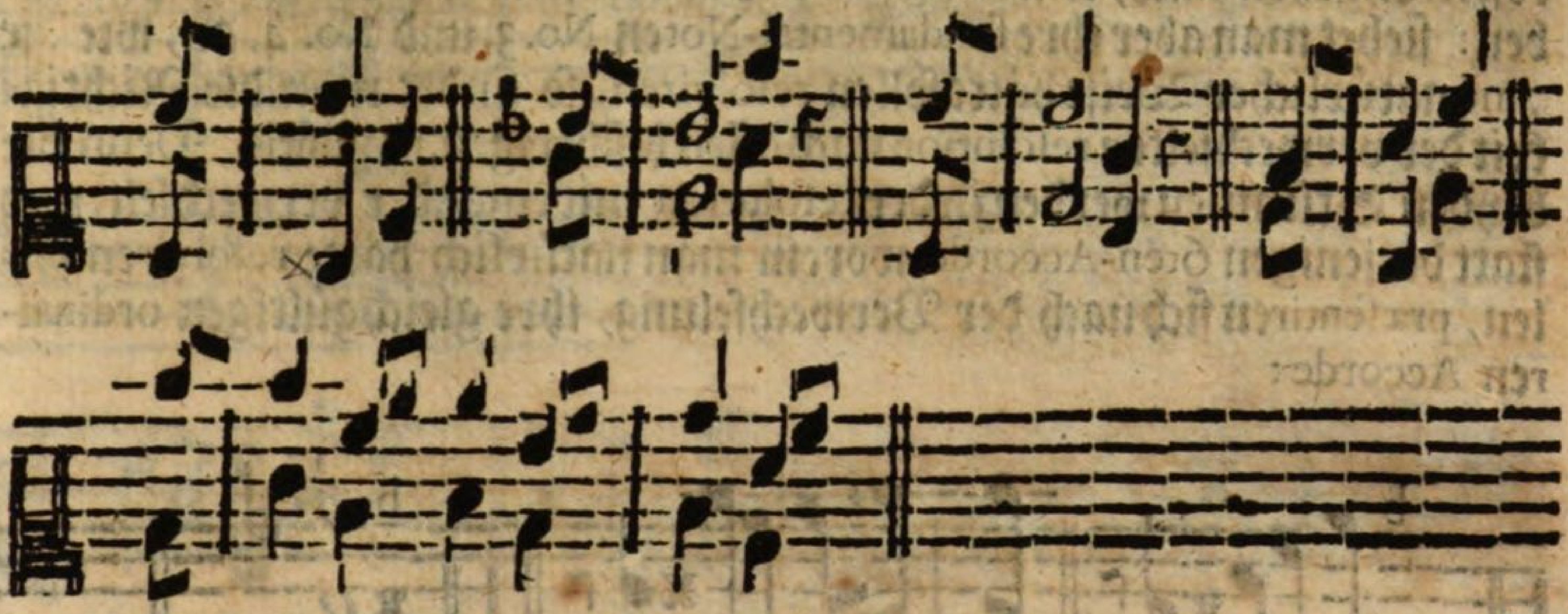


Dieſe natürlichen reſolutiones halte man gegen die verwechſelten, ſo wird ſich ſo wohl die Richtigkeit der geſchehenen Verwechſelung beyder reſolvirenden Clavium, als auch die geſchehene Verwandelung der, bey denen natürlichen reſolutionibus entſtehenden 6ten-Accorde, in ihre gleichgültige ordinairen Accorde finden.

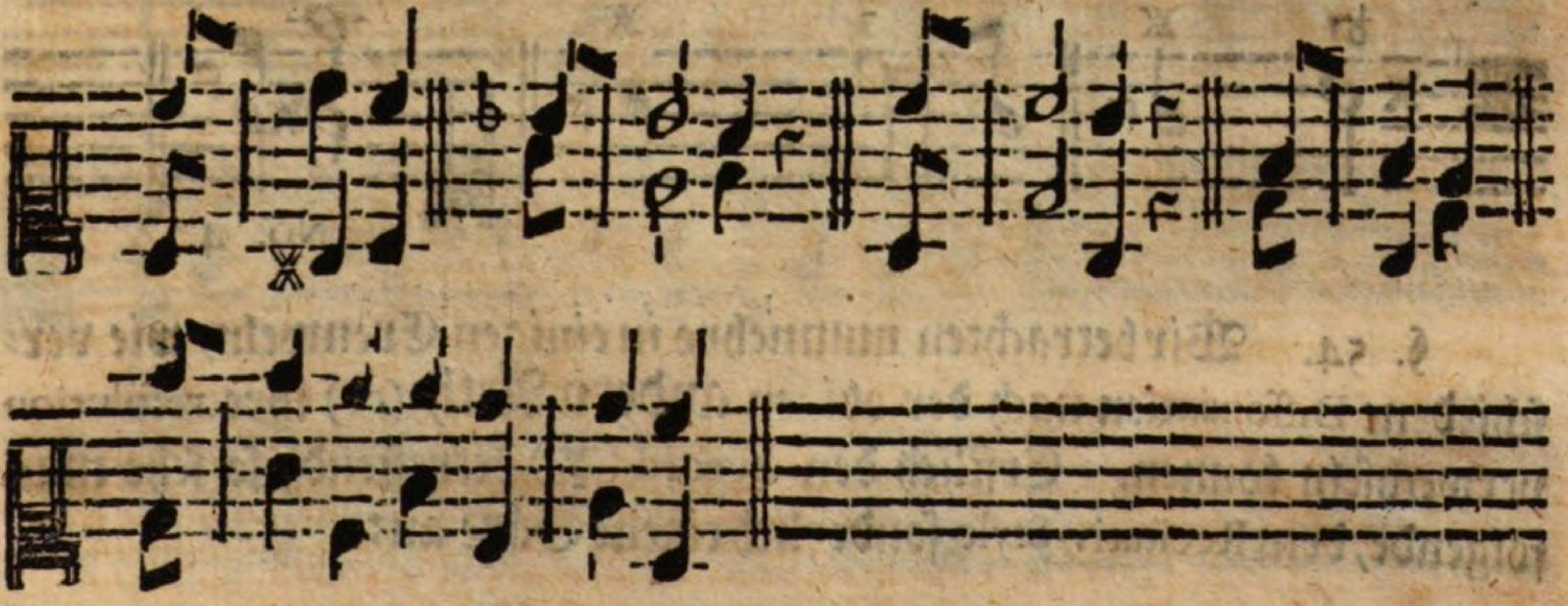
§. 52. Bey Verwechſelung der reſolution der 5te min. und 7. min. nach der erſten Arth gehet es eben alſo her, und mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



Die fundamental-Noten dieſer Exempel ſehen alſo aus:

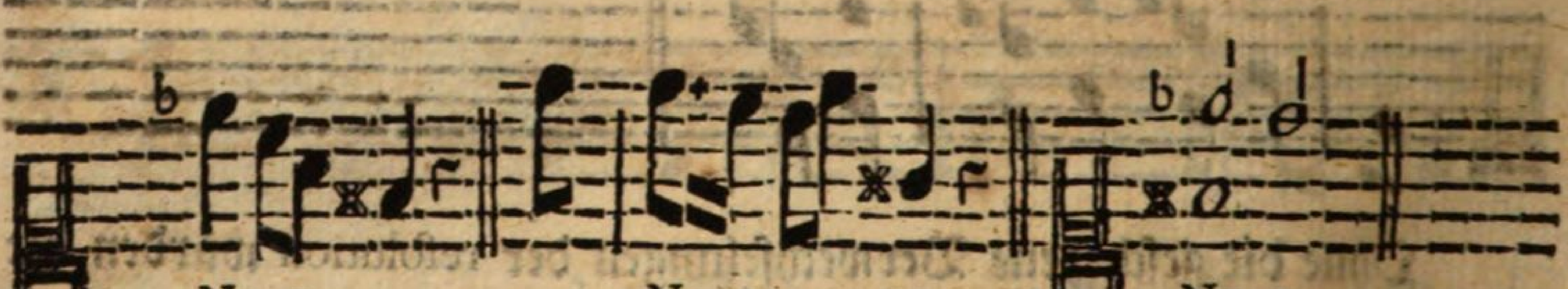


Ohne die geſchehene Verwechſelungen der reſolution würden die Diſſonantien natürlich alſo reſolviret haben:

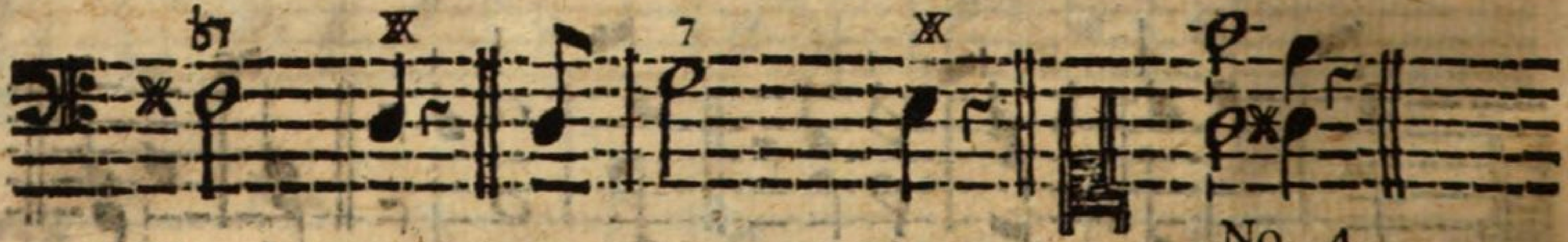


Man halte hier wiederum beyderley fundamental-Noten gegen einander, ſo wird ſo wohl die Richtigkeit der verwechſelten reſolution, als auch die geſchehene Verwandelung der, bey denen natürlichen reſolutionibus entſtehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde. ſich zeigen.

§. 53. Folgende zwey erſte Exempel No. 1. und No. 2. ſcheinen dem erſten Anſehen nach, eine irregulaire Verwechſelung der reſolution zu haben: ſiehet man aber ihre fundamental-Noten No. 3. und No. 4. an, wie die 7me natürlicher Weiſe hätte ſollen reſolviren, ſo findet man die Richtigkeit der verwechſelten reſolution nach allen bißherigen requiſitis. Denn die beyden Stimmen werden in der reſolution mit einander verwechſelt, und ſtatt derjenigen 6ten-Accorde, worein man natürlich hätte reſolviren ſollen, præſentiren ſich nach der Verwechſelung, ihre gleichgültigen ordinairen Accorde:



No. 1. No. 2. No. 3.

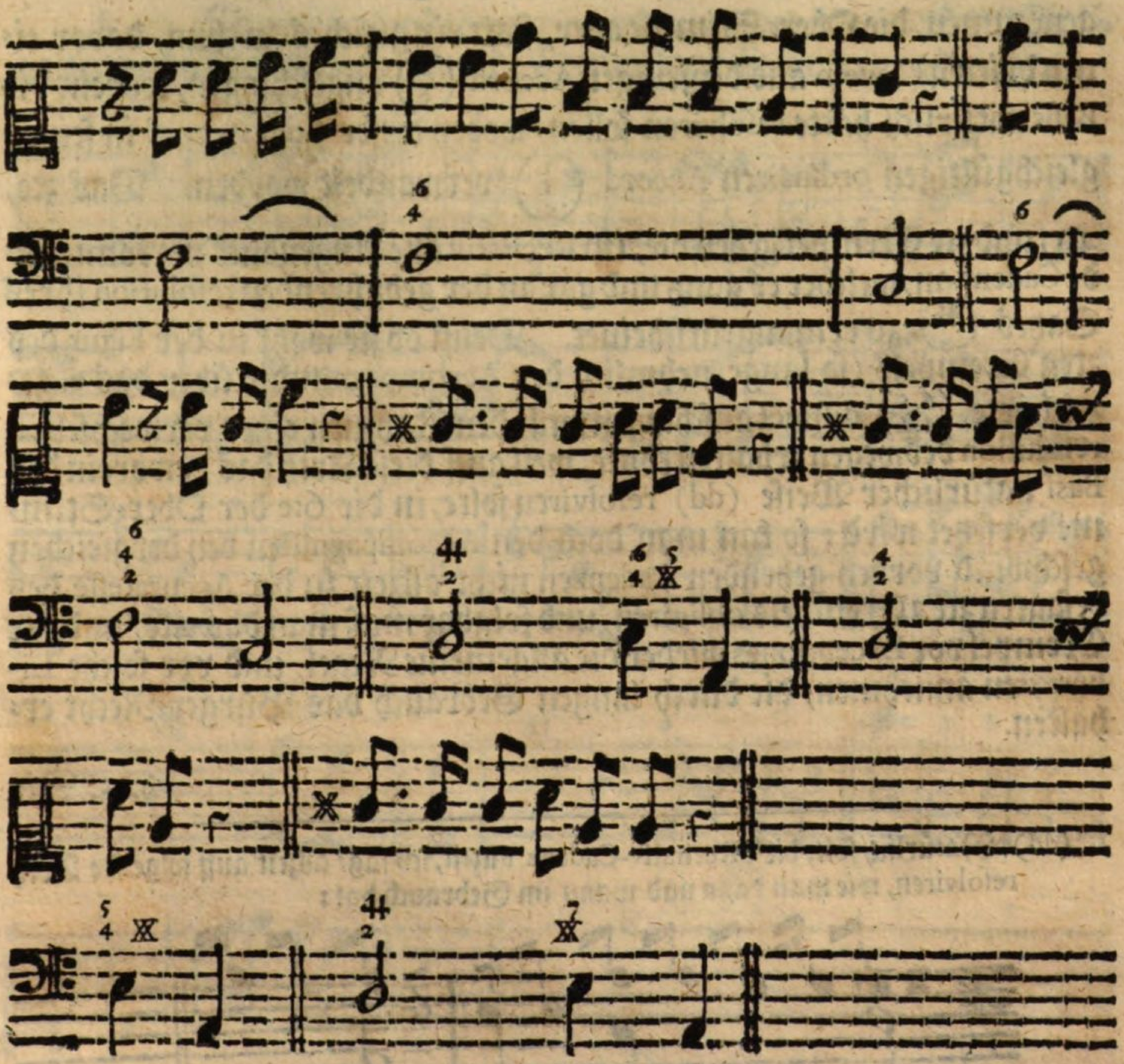


No. 4.

§. 54. Wir betrachten nunmehro in einigen Exempeln, wie verſchiedene Diſſonantien nach der obigen andern Arth (cc) ihre reſolution verwechſeln können. Erſtlich den Accord ($\frac{4}{2}$) betreffend, ſo ſehe man folgende, dem Recitativ-Stylo ſonderlich eigene Sätze an:

Die

(cc) Da nehmlich die Baſis zwar der obern Stimme ihre reſolution wegnimmet, die Ober-Stimme aber ſtatt gleicher revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich reſolviren ſolten, anſchläget.

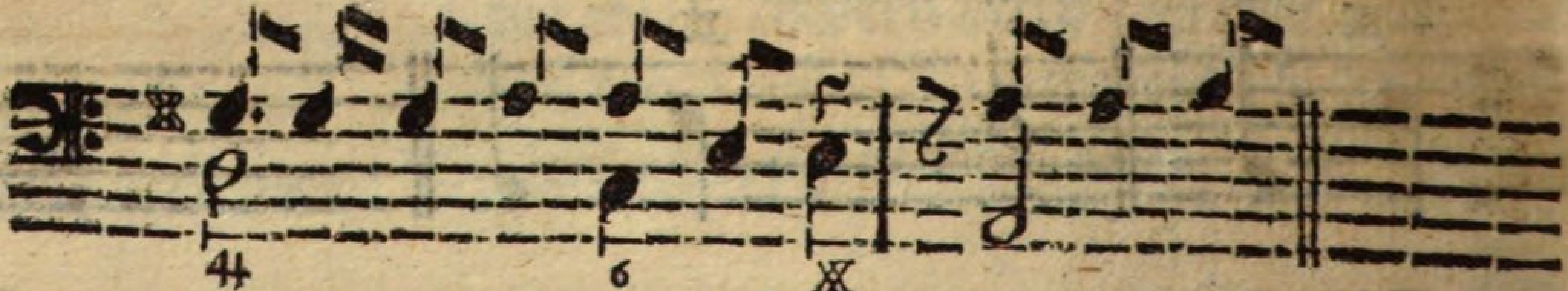


Die erſten beyden Exempel ſolten natürlich alſo reſolviren $\left(\begin{smallmatrix} h & c \\ f & e \end{smallmatrix}\right)$ da aber ihre reſolutiones in dieſer Figur erſcheinen $\left(\begin{smallmatrix} h & & g \\ f & X & c \end{smallmatrix}\right)$ und $\left(\begin{smallmatrix} h & & c \\ f & X & c \end{smallmatrix}\right)$ ſo ſiehet man, daß die Baſis zwar der obern Stimme ihre reſolution weg-

genommen, die Ober-Stimme aber, ſtatt ein gleiches zu thun, davor einen dritten Clavem aus denjenigen Accord $\binom{6}{c}$ angeſchlagen, worein die Baſis natürlich hätte reſolviren ſollen, wobey dieſer 6ten Accord in ſeinen gleichgültigen ordinairen Accord $\left(\begin{smallmatrix}5\\3\\c\end{smallmatrix}\right)$ verwandelt worden. Das 3te, 4te, und 5te Exempel geben die, im Recitativ alle Augenblick vorkommende Cadenz an, welcher es ganz und gar an der gebührenden reſolution ihres Satzes (♯4) zu ermangeln ſcheinet. Denn ob ſie wohl in der Figur des 3ten Exempels (ſo lange nehmlich der Accompagniſt die über das e. gezeichnete $\left(\begin{smallmatrix}6&5\\4&\times\end{smallmatrix}\right)$ diſtinct anſchlagen will) den Nahmen einer verwechſelten reſolution deswegen erhalten könte, weil auff dieſe Arth das c. worein der Baſſ natürlicher Weiſe (dd) reſolviren ſolte, in die 6te der Ober-Stimme verſetzet wird: ſo kan man doch den Accompagniſten bey dergleichen geſchwind vorbey gehenden Cadenzen nicht allzeit zu der Accurateſſe des beſagten 3ten Exempels obligiren, und folgbar muß man das 4te, und 5te Exempel vor Exceptiones wieder die allgemeine Regel, und vor ſolche Libertæten annehmen, die durch langen Gebrauch das Bürger-Recht erhalten.

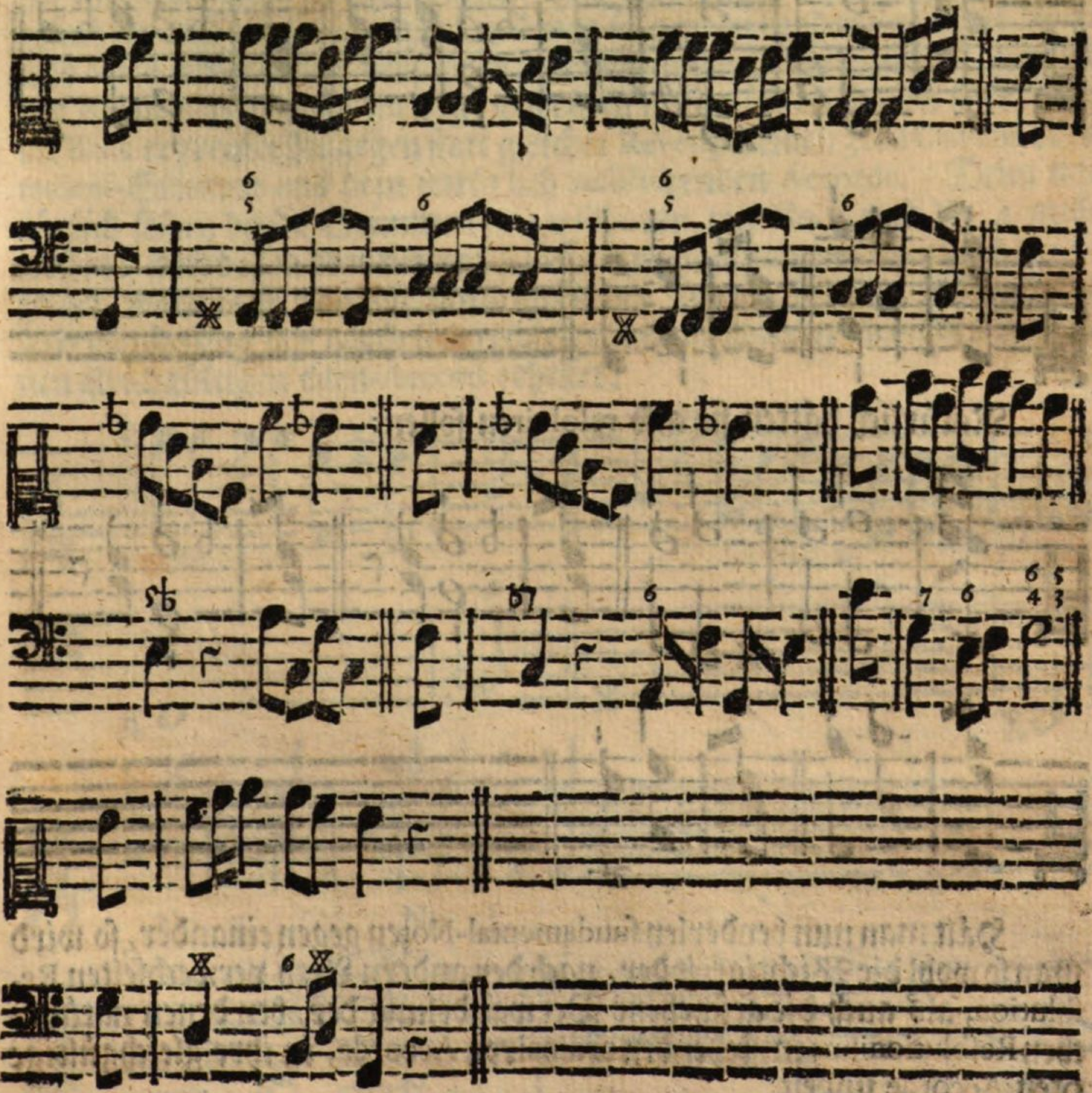
§. 55. Die

(dd) Natürlich ſolte dieſe Recitativ-Cadenz allzeit, ich ſage allzeit auff folgende Arth reſolviren, wie man dann und wann im Gebrauch hat:

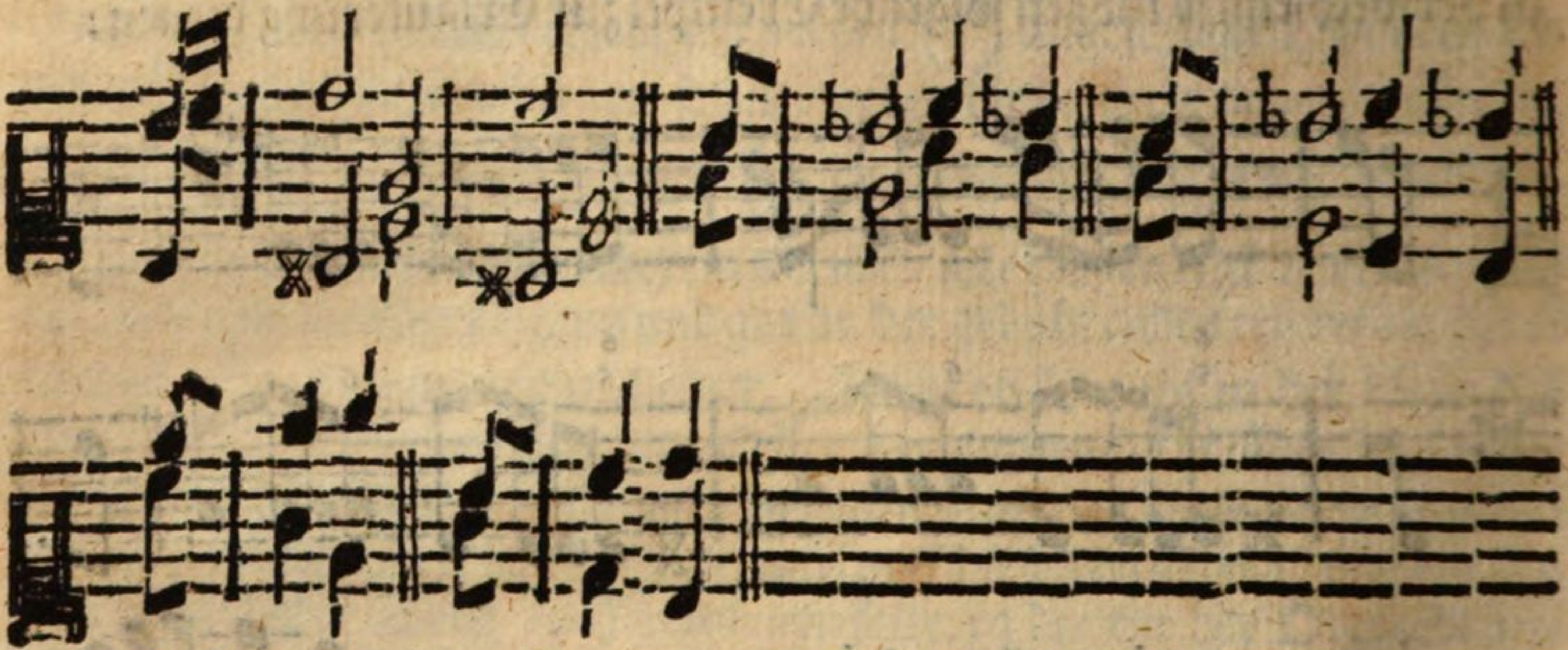


Weil aber dergleichen langweilige, und doch in Theatraliſchen Sachen alle Augenblick vorkommende Cadenz endlich würde verdrießlich anzuhören, ja nicht ſelten den agirenden Sänger gleichſam unnützer Weiſe aufzuhalten ſcheinen: ſo kan es ſeyn, daß man daher Gelegenheit genommen, die Sache abzukürtzen, und nach dem obigen 4ten und 5ten Exempel gerade zur Cadenz zu gehen. Jedoch niemanden eine beſſere Meynung benommen.

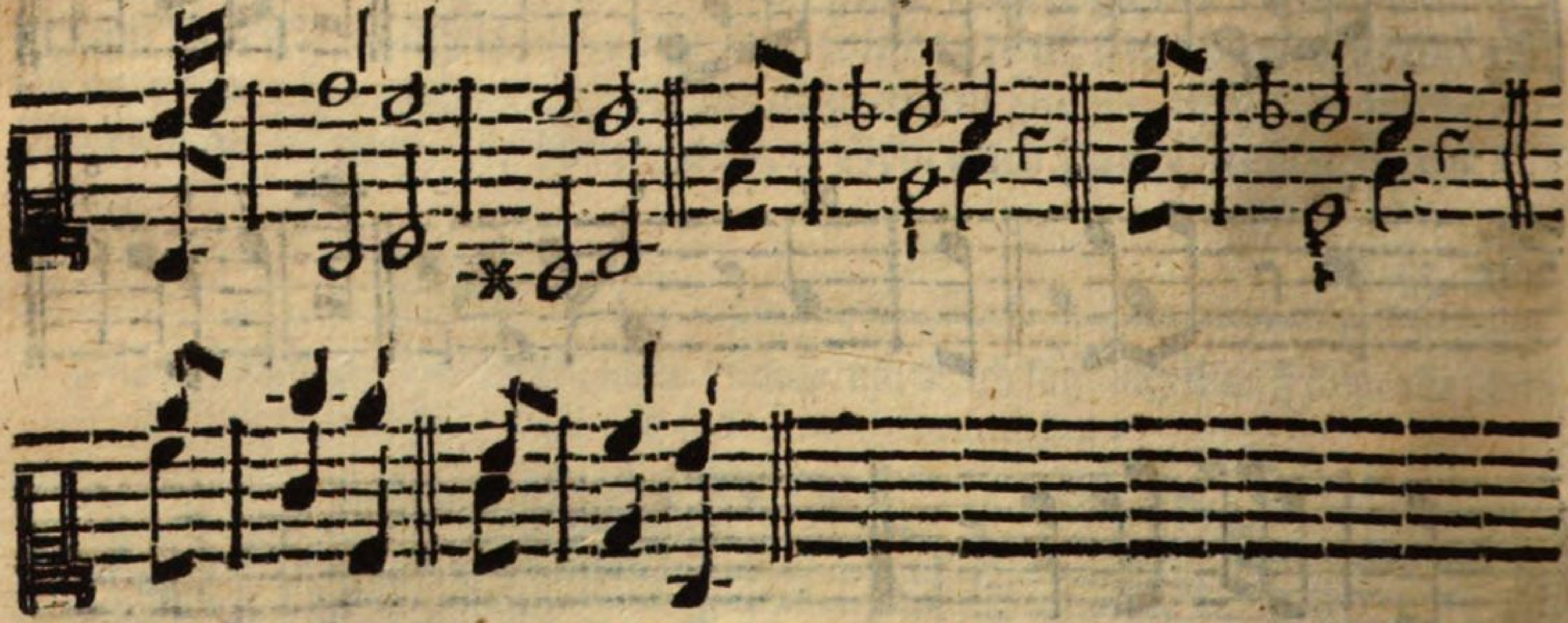
§. 55. Die reſolution der 5te min. und 7. min. nach der andern Arth zu verwechſeln, ſo mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



Die fundamental-Noten dieſer Exempel ſehen alſo aus:



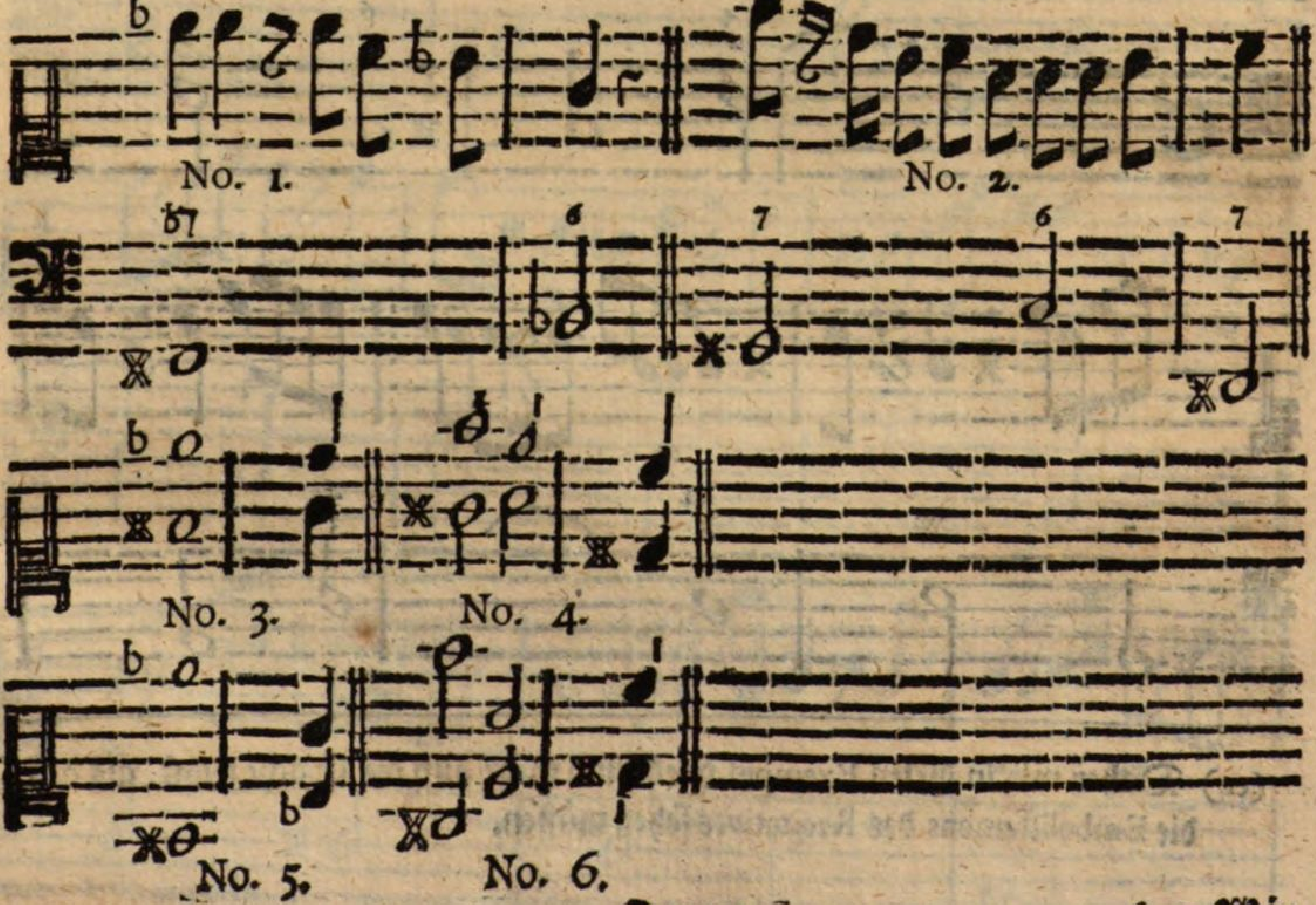
Natürlich hätten ſie alſo reſolviren ſollen:



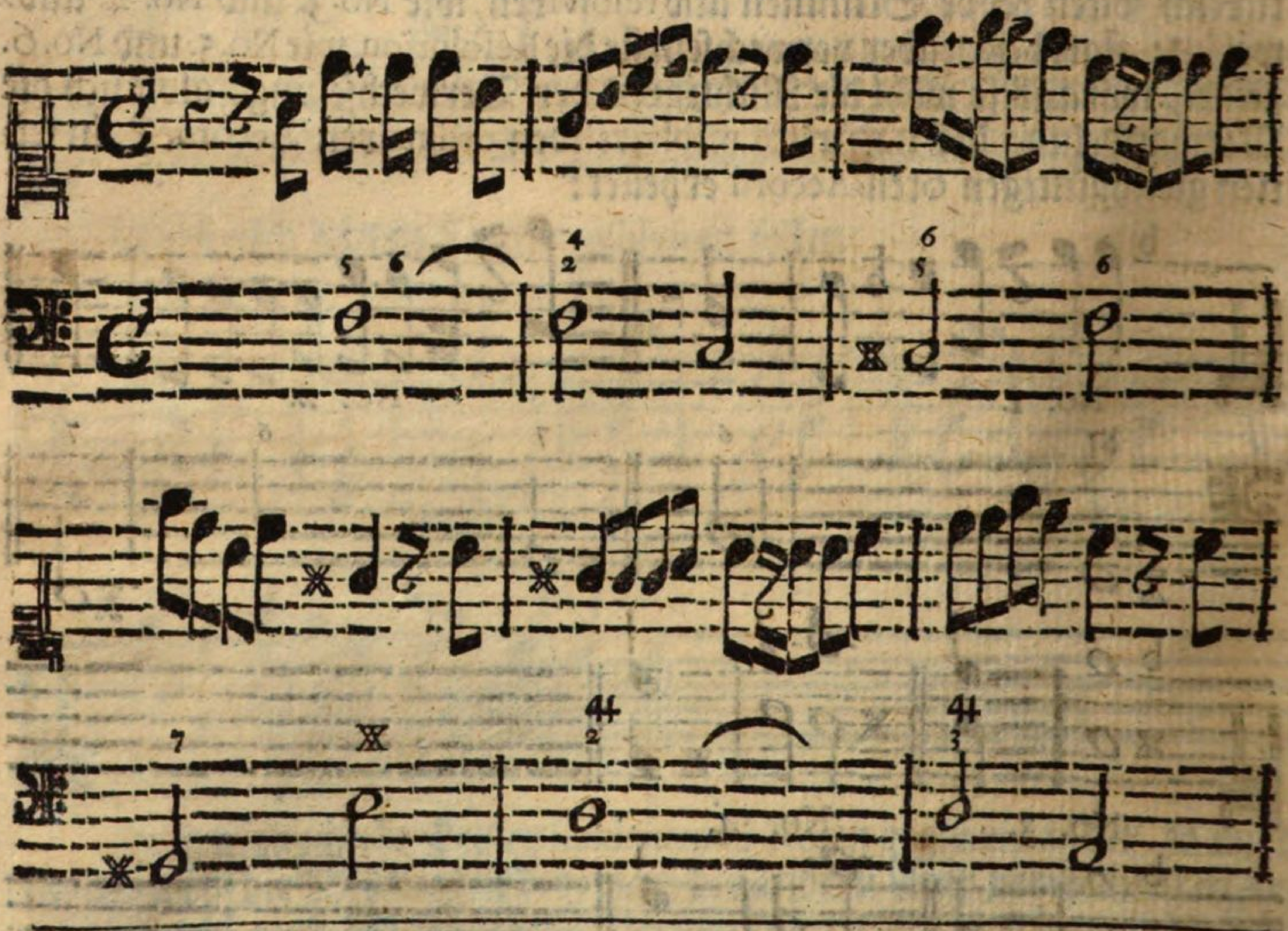
Hält man nun beyderley fundamental-Noten gegen einander, ſo wird man ſo wohl die Wichtigkeit der, nach der andern Arth verwechſelten Reſolution, als auch die geſchehene Verwandelung der, bey denen natürlichen Reſolutionibus entſtehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde finden.

§.56. Gleich-

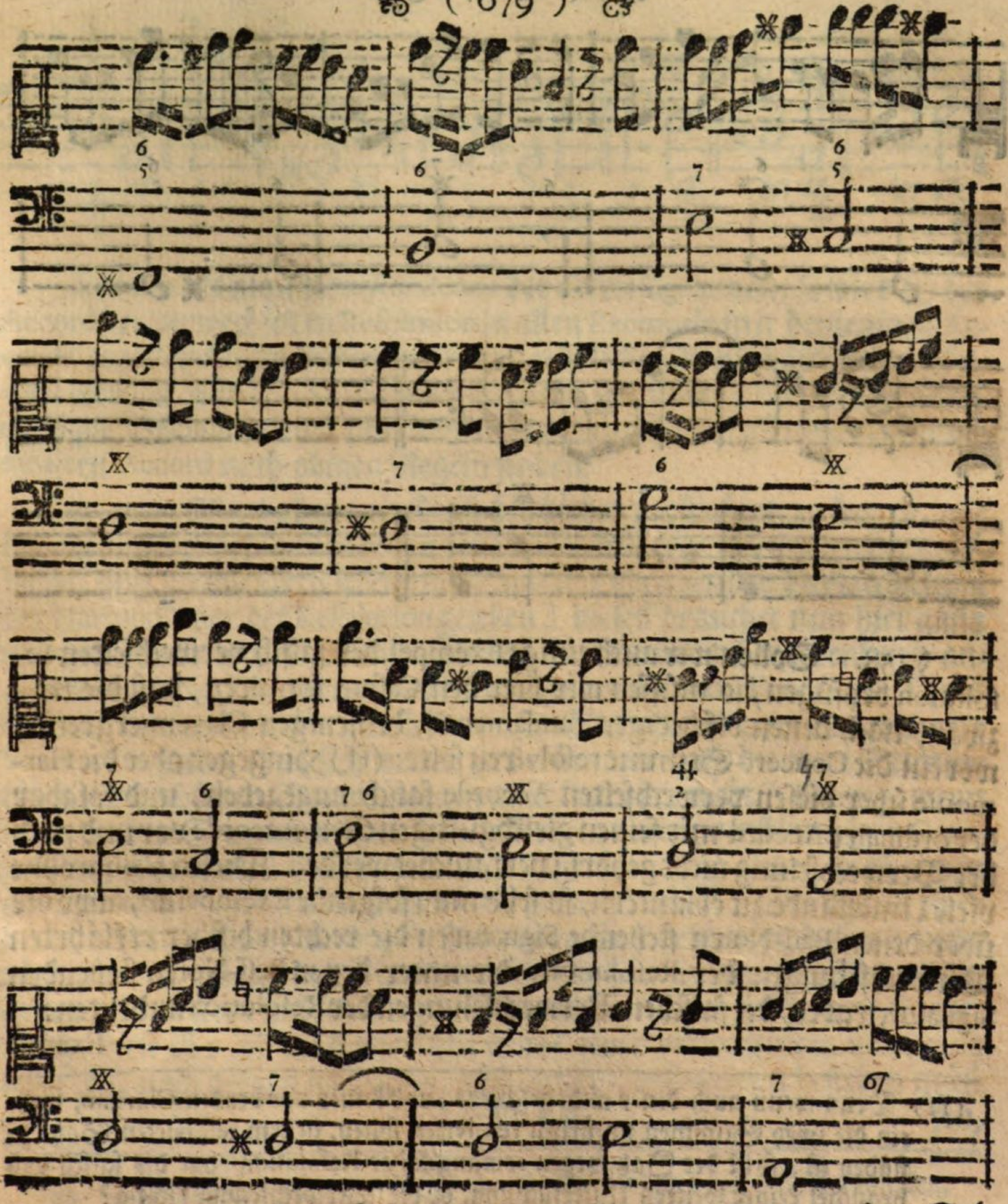
§. 56. Gleichwie nun bey denen bißherigen, nach der andern Arth geſchehenen Verwechſelungen der Reſolution, die Baſis der obern Stimme ihre Reſolution weggenommen, und dieſe davor einen neuen Clavem geſuchet: alſo wird hingegen bey denen folgenden beyden Exempeln No. 1. und No. 2. umgekehret verfahren; nehmlich die Ober-Stimme nimmt der Baſi denjenigen Clavem weg, worein ſie natürlich reſolviren ſolte, und die Baſis ergreiffet hingegen ſtatt gleicher Revenge, einen 3ten Clavem oder radical-Stimme aus dem natürlich reſolvirenden Accorde. Denn natürlich ſolten beyde Stimmen alſo reſolviren, wie No. 3. und No. 4. ausweiſen: ſtatt deſſen aber verwechſeln ſie die Reſolution, wie No. 5. und No. 6. zeiget, woraus ſo wohl die Richtigkeit der Verwechſelung, als auch die Verwandelung des natürlich reſolvirenden ordinairen Accordes, in ſeinen gleichgültigen 6ten-Accord erhellet:

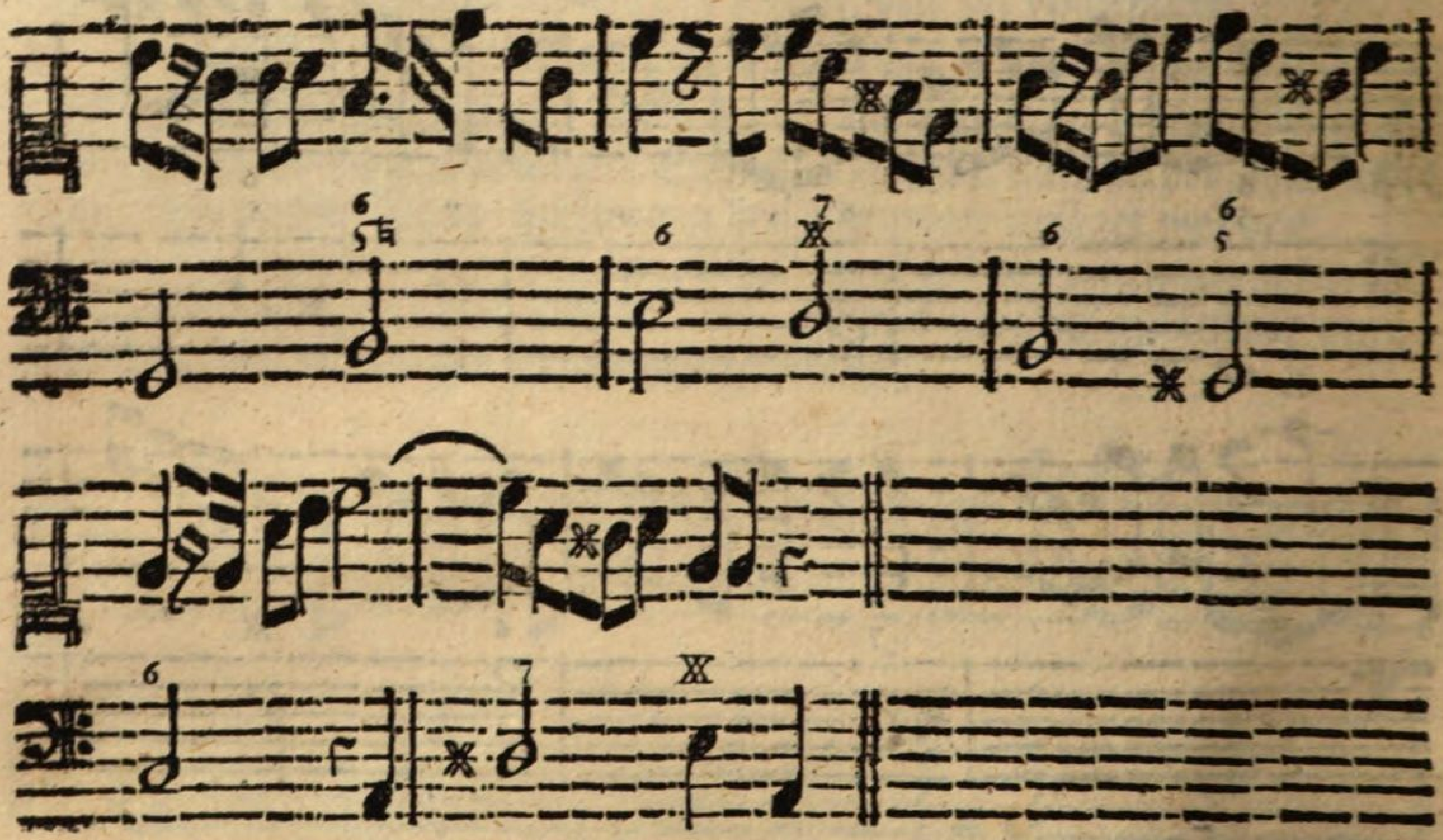


§. 57. Wir wollen nunmehro zeigen, daß die bißherigen Verwechſelungen der Reſolution, ſo wohl nach der oben beſchriebenen erſten als andern Arth, gar häufig im Recitativ vorkommen. Ja es iſt dieſer Stylus eigentlich ihr gewöhnlicher Sitz, und gehöret auch hieher, was oben §. 44. von denen Verwechſelungen der Harmonie geſaget worden. Es mag alſo folgendes Exempel, in welchen wir die bißherigen vornehmſten und im Recitativ gebräuchlichſten Caſus, ſo viel möglich zuſamme eingeſchloſſen, (ee) allhier zur Erläuterung dienen!



(ee) Daher wir in dieſen Exempel wiederum mehr auff die Sache ſelbſt, als auff die Embeliſſemens des Recitatives ſehen müſſen.

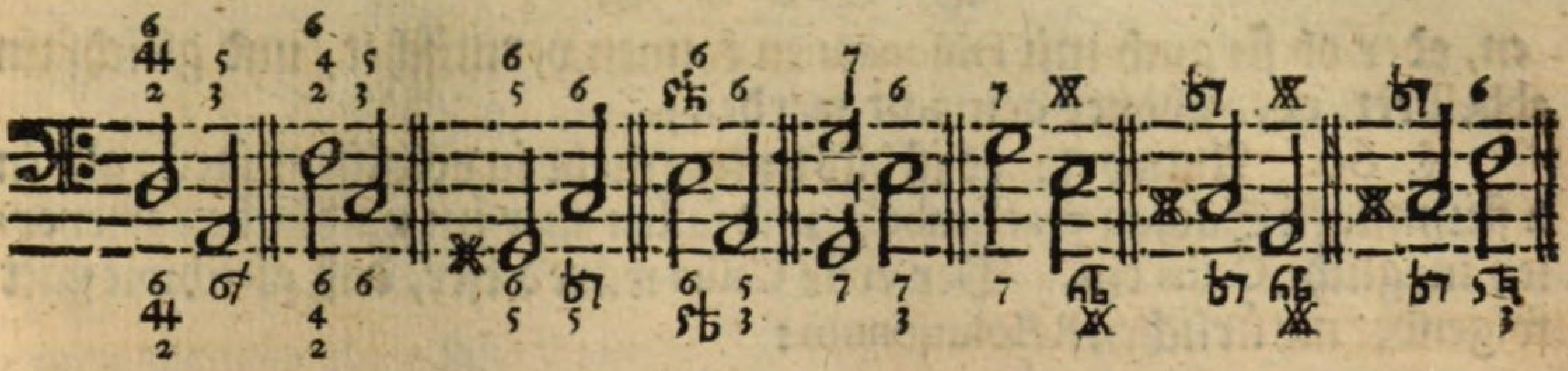




§. 58. Sollen wir auch einige Exempel der falſch verwechſelten reſolution beyfügen, ſo müſſen wir hier den Caſum formiren, daß die Baſis zwar, nach denen bißherigen fundamentis, denjenigen Clavem ergreiffe, worein die Concert-Stimme reſolviren ſolte: (ff) Hingegen aber die Harmonie über dieſen verwechſelten Accorde falſch angegeben, und folgbar der ordinaire Accord mit ſeinen gleichgültigen 6ten-Accorde vor und nach der Verwechſelung nicht gehörig vertauſchet werde. Dieſen Caſum ohne viele Umbſtände zu erläutern, ſo ſehe man folgende Exempel an, alwo die über denen Baſſ-Noten ſtehende Signaturen die rechten bißher erklährten Verwechſelungen der Reſolution, die unter denen Baſſ-Noten ſtehenden Signaturen aber, die falſchen Verwechſelungen der Reſolution andeuten:

Exami-

(ff) Denn wenn auch dieſes nicht geſchiehet, und keiner von beyden Clavium, worein die zwey Stimmen natürlich reſolviren ſolten, in dem reſolvirten Satze zu finden iſt, ſo iſt der Satz wegen ermangelnder Reſolution ohne dis falſch und brauchet keiner weitern Unterſuchung, ob die Verwechſelung richtig?



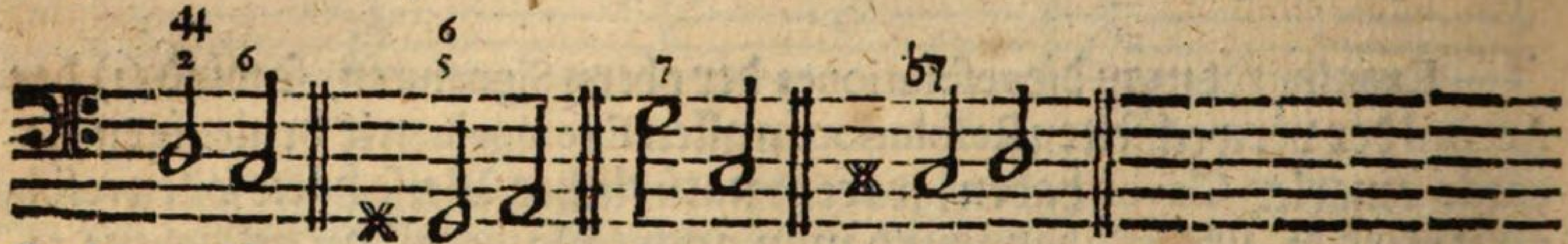
Examiniret man die reſolutiones der obern Signaturen, ſo wird (1) der Accord der verwechſelten Reſolution in allen Exempeln mit denjenigen Accorde einerley Claves haben, worein natürlicher Weiſe hätte ſollen reſolviret werden, und folgbahr wird man auch (2.) überall die geſchehene reciproque Verwandelung des 6ten-Accodes mit ſeinen gleichgültigen ordinairen Accord nach obigen Regeln finden.

§. 59. Wir haben mit Fleiß biß hieher verſpahret, zu fragen, wie ſich ein angehender Componiſt in denen legalen Verwechſelungen der Reſolution, auff gleiche Arth üben könne, wie wir oben bey der Verwechſelung der Harmonie vor der Reſolution geſehen? dieſes brauchet nun hier gantz und gar keiner weitern Künſte, als daß man die in vorhergehenden §. angegebenen Baſes der verwechſelten Reſolutionum zum Fundament ſeines Exercitii ſetze, und darüber nach Anweiſung der obern Signaturen geſchickte Variationes ſuche, ohne ſich weiter zu bekümmern, ob die obere Stimme einen verwechſelten Clavem dagegen anſchlage oder nicht? Genug, wenn man beyden Stimmen (nach denen Regeln einer zweyſtimmigen Compoſition) einen guten Gang, und gute Harmonie (gg) giebet, ſo iſt an den übrigen nichts gelegen, wie es a Caſu gerathen will. Die Sache iſt ſo leicht, und mit obigen Exempeln ſchon dergeſtalt erläutert, daß wir nicht nöthig haben, allhier den Platz mit mehrern Exempeln anzufüllen. Wir gehen alſo weiter, und erörtern alhier noch eine viel wichtigere Frage, welche dieſe iſt: ob die bißherigen Sätze einer verwechſelten Reſolution iederzeit, nach obigen Exempeln, aus lauter Conſonantien beſtehen müſ-

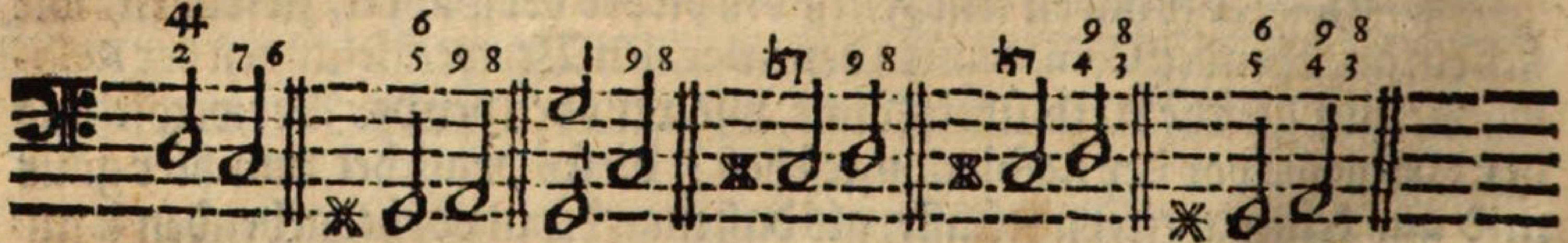
(gg) Z. E. nicht leere Qvinten anſchlage, wo die Tertien harmonióſer ausfallen.

en, oder ob ſie auch mit Diſſonantien können vermiſchet, und gleichſam abbelliret, oder ſchöner gemacht werden?

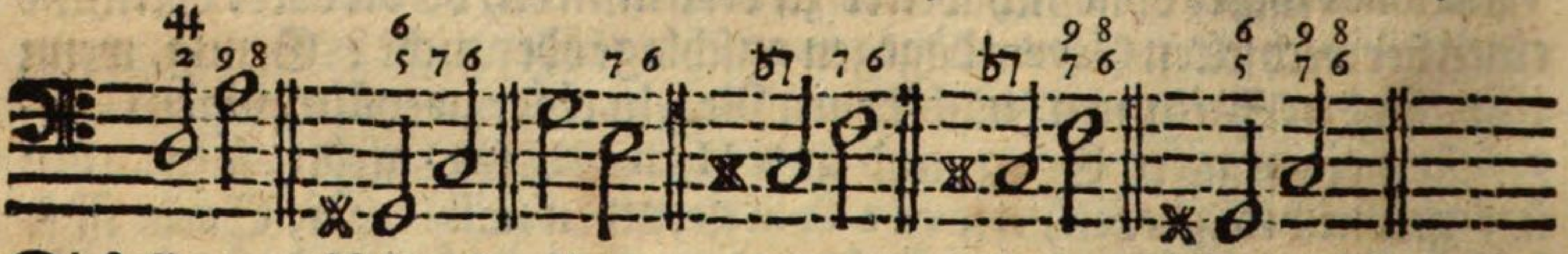
§. 60. Antwort: es iſt das letztere mehr in vollſtimmigen, als in 2 ſtimmigen Sachen practicabel; und fallen mir im nachſuchen zweyerley mögliche Caſus ein. Der erſte Caſus wäre dieſer, daß gleichwie ſtatt folgender natürlichen Reſolutionum:



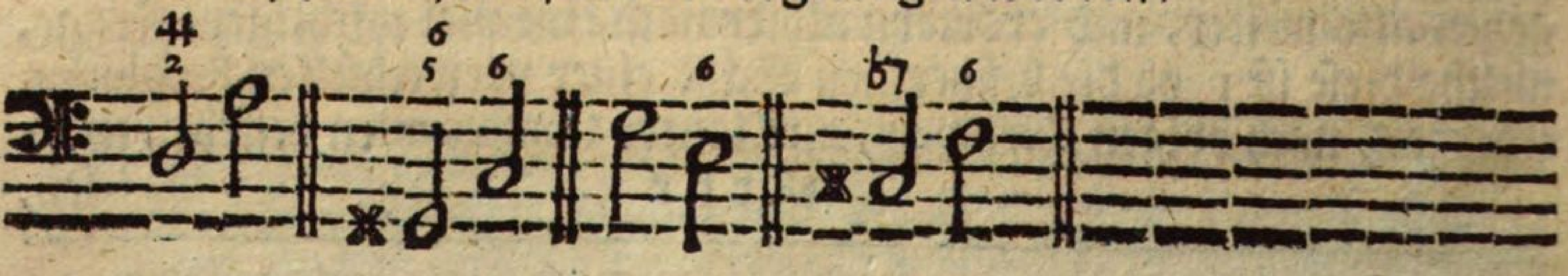
In dem erſten Exempel die 6te durch eine vorhergeſetzte 7me, und in denen übrigen 3. Exempeln die 8ve durch eine vorhergeſetzte 9. kan auffgehalten werden:



alſo gehet eben dieſes bey legaler Verwechſelung dieſer Sätze an. Denn aus denen 7men werden hier 9nen, und aus 9nen werden wiederum 7men:



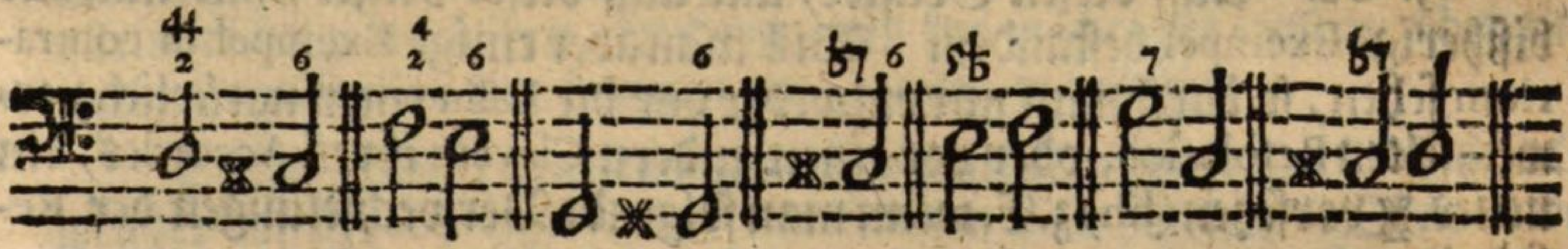
Dieſe Exempel ſolten bey ihren conſonirenden Verwechſelungen der reſolution alſo erſcheinen, wie ſie oben vorgetragen worden:



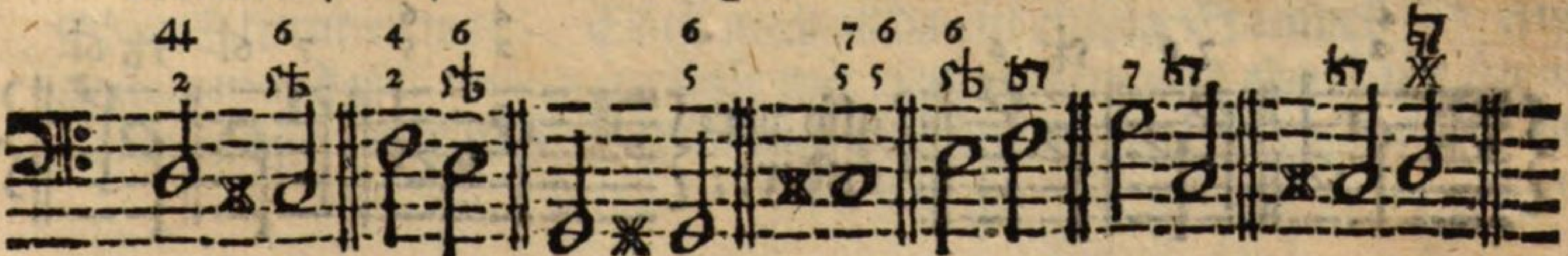
Hält

Hält man nun beyderley conſonirende und diſſonirende Verwechſelungen der reſolution gegen einander, ſo ſiehet man daß die Baſes einerley, und die eingeſchobenen Diſſonantien nichts anders, als pure Auffhaltungen der ordinairen- und 6ten-Accorde ſeynd.

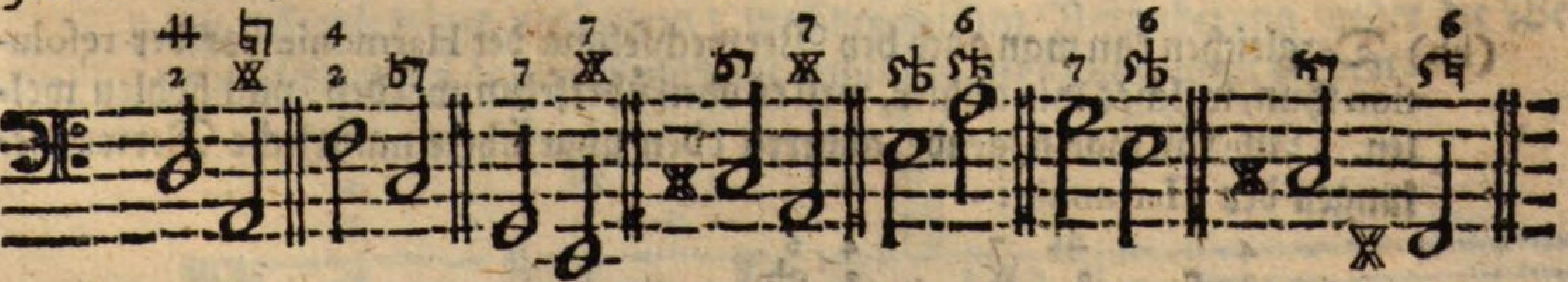
§. 61. Der andere Caſus, da die Sätze einer verwechſelten Reſolution können mit Diſſonantien vermiſchet werden, wäre dieſer: Wenn man bey manchen 6ten-Accorden die 5t. min. und bey denen mit der 3. maj. verknüpfften ordinairen Accorden die 7. min. mit einſchlieſſen kan, ſo daß dabey alle Claves der vorigen ordinairen, und ihrer gleichgültigen 6ten-Accorde, vor wie nach, bleiben z. e. ſtatt folgender conſonirenden natürlichen reſolutionum:



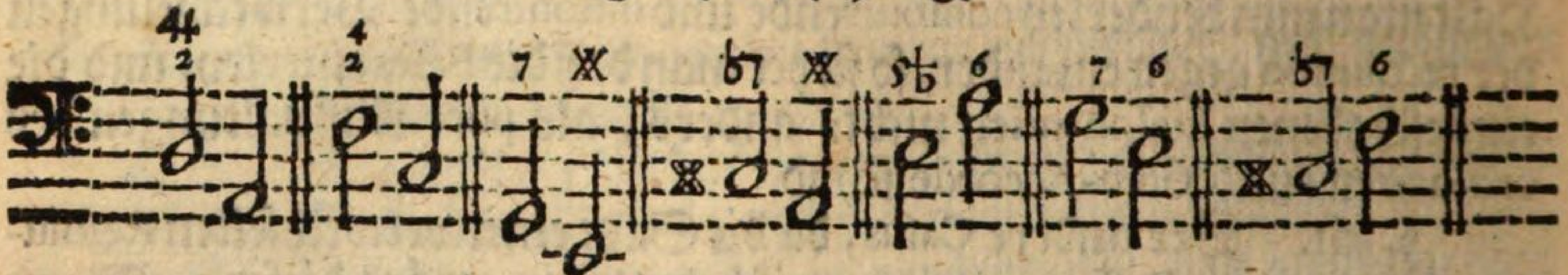
Können ſie alſo diſſonirend gemacht werden:



Bey legaler Verkehrung dieſer reſolutionum wird jederzeit aus der 5te min. eine 7. und aus der 7. eine 5te min.

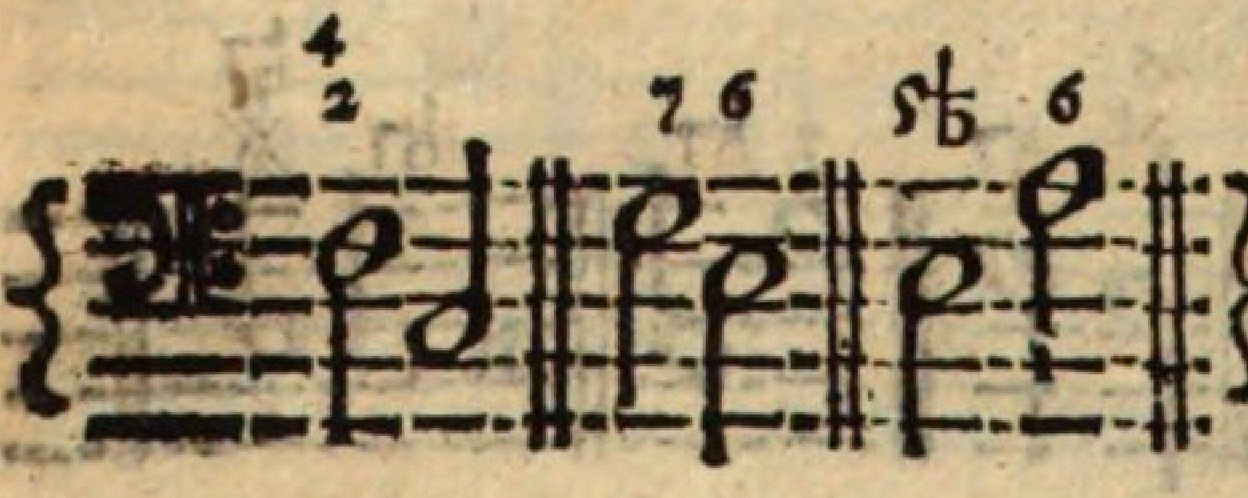


Dieſe Exempel ſolten in ihren conſonirenden Verwechſelungen der reſolution alſo ſtehen, wie ſie oben angegeben worden:

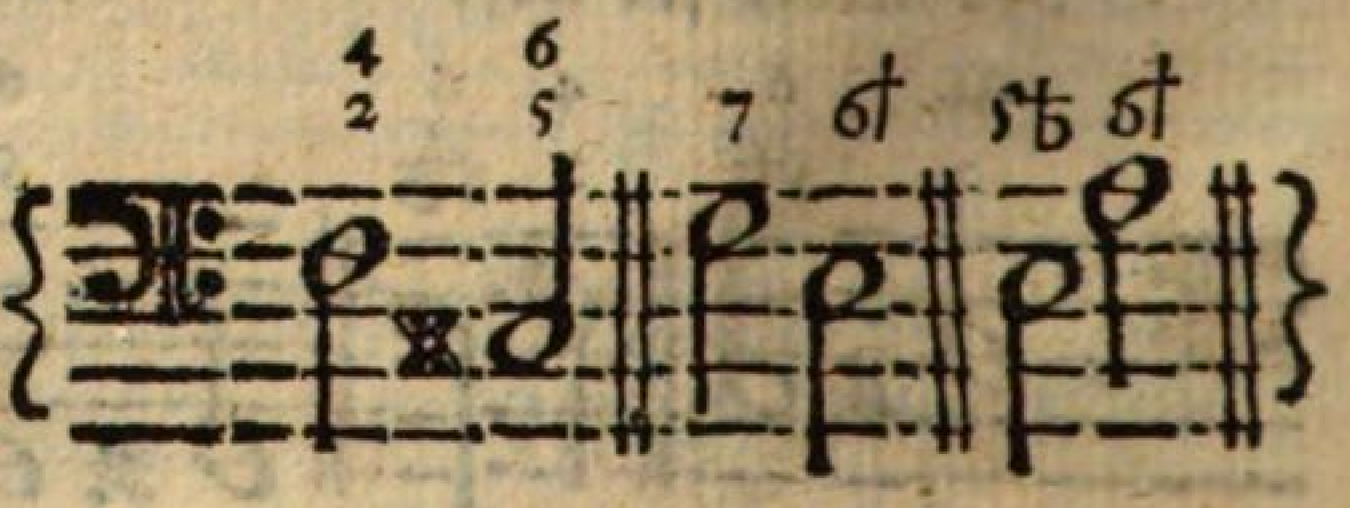


Hält man nun beyderley conſonirende und diſſonirende Verwechſelungen der Reſolution gegen einander, ſo findet ſich, daß die Baſes auch hier einerley, und beyde Arthen die geſchehene reciproque Verwandelung der vorigen 6ten-Accorde, in ihrer gleichgültige ordinairen Accorde, & vice verſa, zum Grunde haben.

§. 62. Auff dieſen Grunde, und auff dieſer Regel ſeynd nun alle bißherige Exempel beſtanden. Will man aber einige Exempel in contrarium ſehen, ſo darff man nur entweder vor die Baſin einer natürlich verwechſelten Reſolution, oder vor einen andern Clavem ihres Accordes, ein neues ✻ vorſetzen (hh) z. E. wenn man folgende Verwechſelungen der Reſolution:



also verändert:



ſo

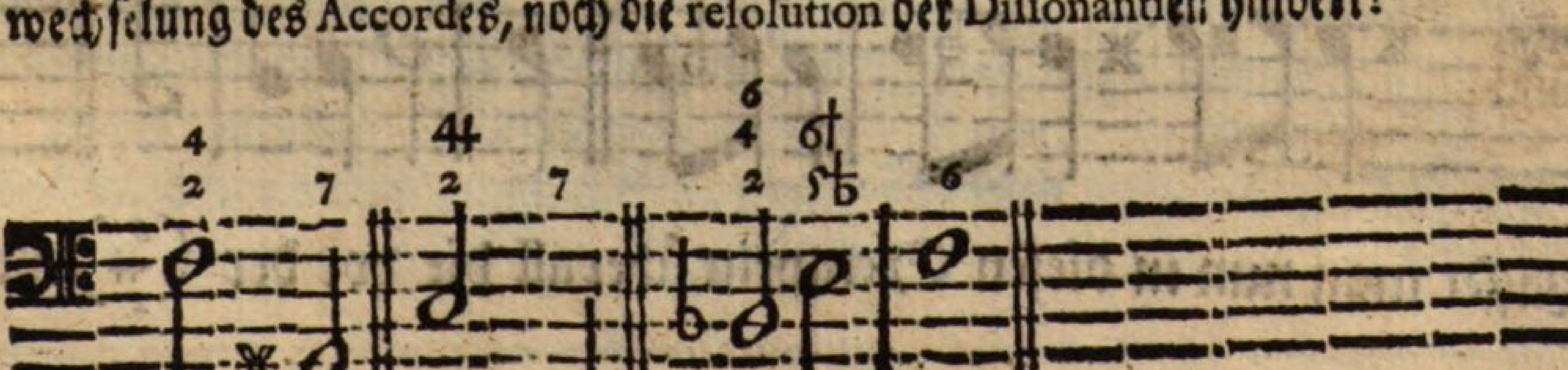
(hh) Dergleichen kan man auch bey Verwechſelung der Harmonie vor der reſolution thun, welches wir allhier, weil es oben überſehen worden, nachhohlen wollen. Alſo kan man folgende, allbereit oben angeführte natürliche Verwechſelungen der Harmonie:

Durch

ſo entſtehet bey dem erſten Exempel ſtatt des vorigen ordinairen Accordes, oder ſtatt der vorigen 5tæ perfectæ, eine 5ta imperfecta, welche die 6te bey ſich führet, mithin treffen die Claves dieſes Accordes nicht mehr mit denen Clavibus $\left(\begin{smallmatrix}6\\ e\end{smallmatrix}\right)$ überein, worein natürlich ſolte reſolviret werden. Die beyden letzten Exempel behalten zwar die Harmonie einer 6te, wie vorher; allein weil dieſe 6ten, majores worden, ſtatt das ſie vorhin minores waren, ſo treffen die Claves ihrer Accorde wiederum nicht accurat mit denen Clavibus $\left\{\begin{smallmatrix}5\\ 3\\ c\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left\{\begin{smallmatrix}5\\ 3\\ f\end{smallmatrix}\right\}$ überein, worein natürlich ſolte reſolviret werden. Muß man alſo dergleichen Exempel von der allgemeinen Regel ausnehmen, und ſelbige vor gut paſſiren laſſen, weil ſie nicht allein richtig reſolviren, ſondern auch die wichtigſte Differenz der verwechſelten Clavium nur in einen accidentalen ✱ beſtehet.

§. 63. Wir kommen nunmehro zum 4ten puncte dieſes Capitels, welcher von der Anticipation des Tranſitus im Baſſe handelt. Oben in der Nota (d) haben wir allbereit geſehen, was Anticipatio Tranſitus in denen Ober-Stimmen war. Es iſt auch allda ein eintzig Exempel (ii) einer Anticipation des Tranſitus im Baſſe mit eingefloſſen, und eben dieſe Anticipation müſſen wir allhier gründlich ausführen, weil ſie nicht allein bey

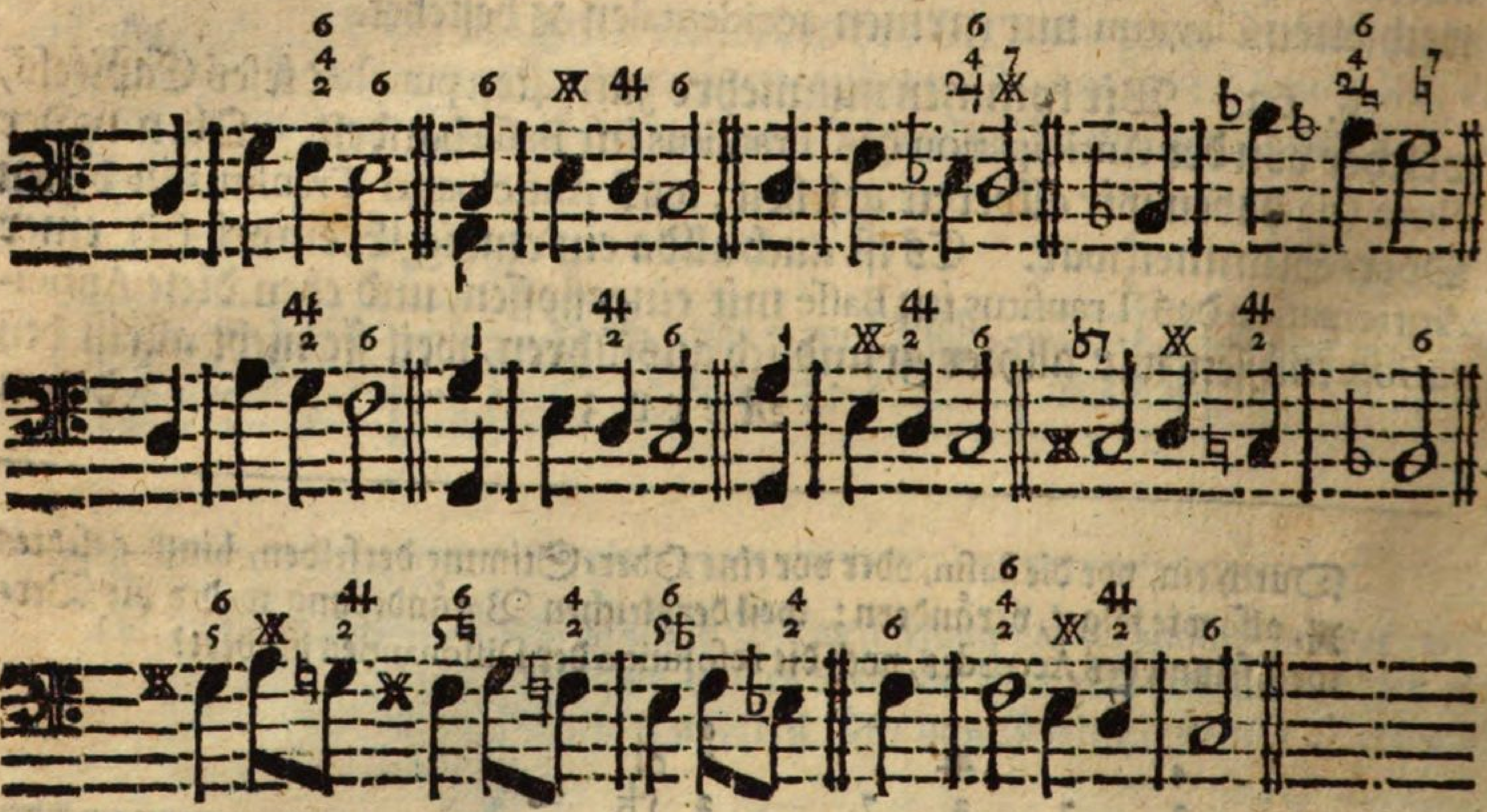
Durch ein, vor die Baſin, oder vor eine Ober-Stimme derſelben, hinzu geſetztes ✱. alſo wie folget, verändern; weil dergleichen Veränderung weder die Verwechſelung des Accordes, noch die reſolution der Diſſonantien hindert?



(ii) p. 604. $\left(\begin{smallmatrix}46\\ \text{Adc}\end{smallmatrix}\right)$

denen harmoniſchen Sätzen viele notable Caſus verurſachet, ſondern auch mit der Verwechſelung der Harmonie vielfältig vermiſchet wird. Abſonderlich gehet im Recitativ faſt keine Zeile vorbey, da man gedachte Anticipation nicht häufig findet.

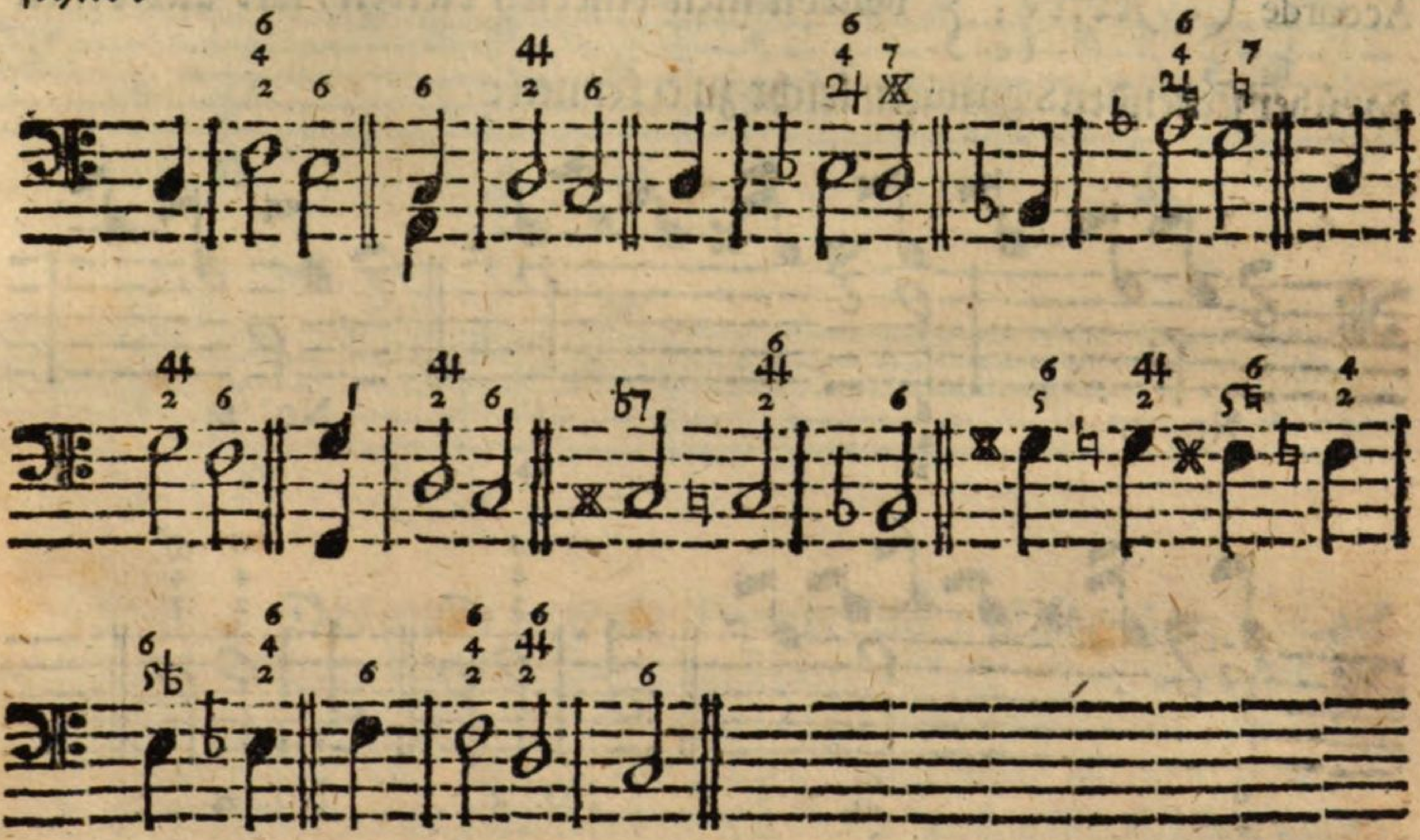
§. 64. Nachdem wir nun ſchon wiſſen, was Anticipatio Tranſitus ſey, ſo fragen wir hier kürtzlich, auff wie vielerley Arth dieſe Figur in der Baſi des Accordes gebrauchet werde? Antwort: Sie wird bey allen denenjenigen Fällen gebrauchet, wo der Baſſ ordentlicher Weiſe aus der 3e majori, oder auch minori, einen gantzen Ton unter ſich per tranſitum in die 4te maj. (kk) gehen kunte. z. E. In allen folgenden, mit Fleiß ausgeſuchten Sätzen gehet überall der Baſſ aus der 3e einen gantzen Ton unter ſich in die 4te maj.



Läſſet man nun in dieſen Exempeln überall die vor der $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ ſtehende Note

(kk) Dahero dieſe Anticipatio tranſitus niemahls mit der 4ta perfecta angebracht wird.

Note weg, und anticipiret ſolchergeſtalt den Tranſitum, ſo kommen uns verſchiedene frembde Sätze (ll) zu Geſichte, die mancher vor übel fundirte Libertäten möchte anſehen, ſo lange ihm die raiſons davon verborgen ſeynd:

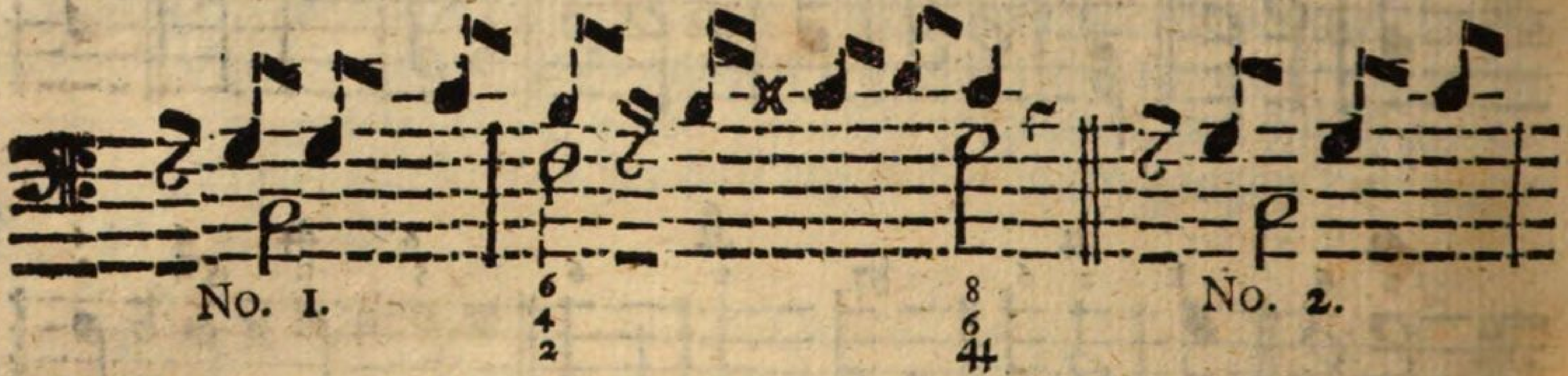


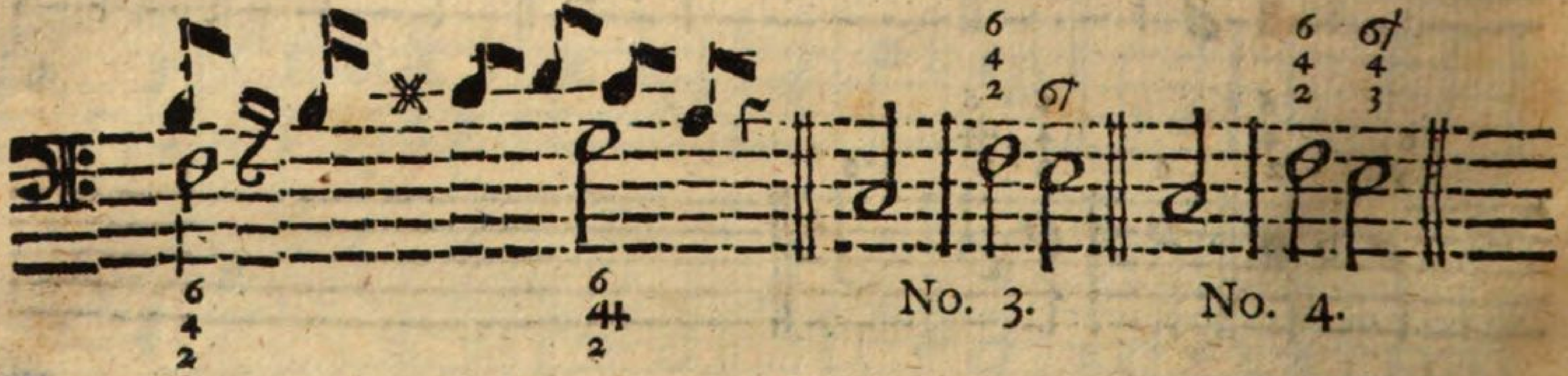
§. 65. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Tranſitus No. 1. und No. 2. werden zuweilen bey Expreſſion harter Worte im Recitativ gebrauchet. Ihr Fundament beruhet auff der Verwechſelung der Harmonie. Denn an ſtatt daß in beſagten Exempeln der Clavis f. natürlich unter ſich in dem Clavem e. reſolviren ſolte, auff die Arth, wie No. 3. und No. 4. ausweiſen; ſo vertauſchet er hingegen dieſen Clavem e. gegen eine Ober-Stimme ſeines Accordes, nehmlich g. und zwar auff ſolche Arth, daß die

Claves

(ll) Davon wir einige ſchon in der Erſten Abtheilung dieſes Buches C. 3. angeführet, und man alſo hier das Fundament derſelben findet.

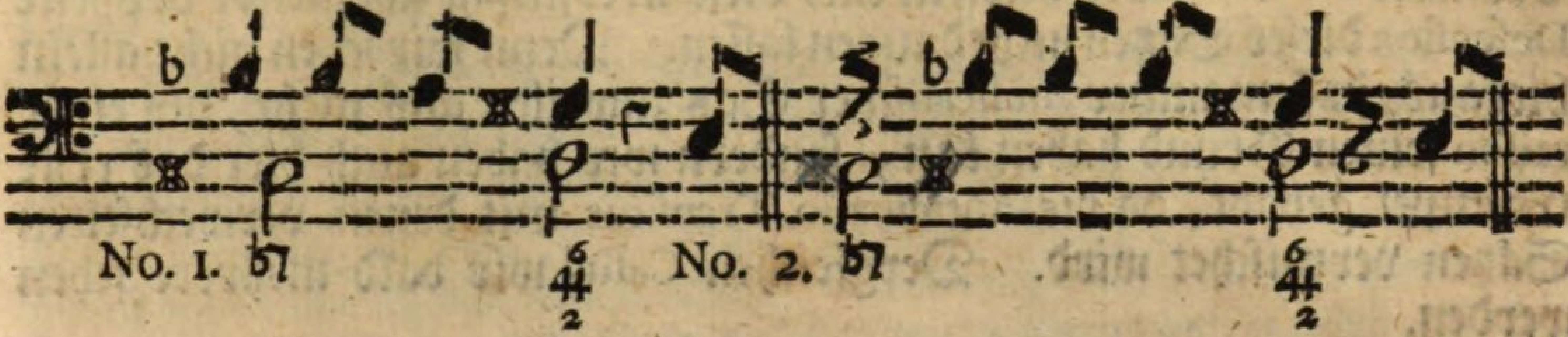
Claves dieſes verwechſelten Accordes $\begin{Bmatrix}8\\6\\4\sharp\\g\end{Bmatrix}$ oder $\begin{Bmatrix}6\\4\sharp\\2\\g\end{Bmatrix}$ mit dem Haupt-Accorde $\begin{pmatrix}\not6\\e\end{pmatrix}$ oder $\begin{Bmatrix}\not6\\4\\3\\e\end{Bmatrix}$ vollkommen einerley bleiben, wie aus denen darüber ſtehenden Signaturen leicht zu erkennen:

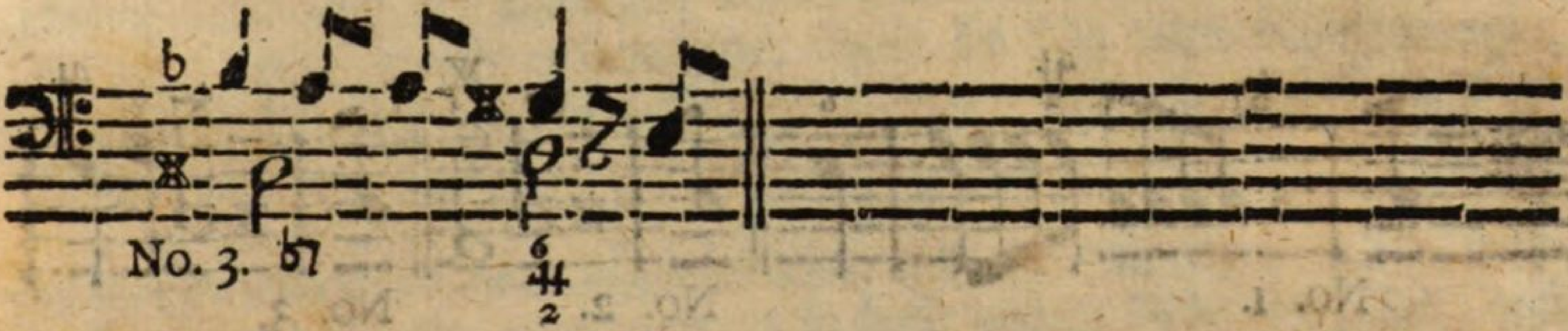




§. 66. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Tranſitus No 1. und No. 2. kommen gleichfalß öffters vor, da es denn ſcheinet, als wenn die b7. defic. nicht gebührend reſolvirete. Denn in dem erſten Exempel berühret ſie die 6te, worein ſie natürlich reſolviren ſolte, nur mit einem kurtzen Nötgen, im andern Exempel aber überſpringet ſie dieſe reſolution gar. Allein es iſt dieſes nichts anders, als eine allzulange Auffhaltung der b7. defic. worüber die folgende 6te per Ellipſin gar weggelaſſen wird, welcher Freyheit ſich der Componiſt zuweilen bey Expreſſion harter Worte bedienet. Dahero iſt dieſe Ellipſis nicht allein excuſabel, ſondern ſie machet vielmehr den Satz ſchöner, indem der locus reſolutionis gleichwohl nicht erman-

ermangelt, (mm) in welchen ſie natürlicher Weiſe hätte reſolviren können und ſollen, nach dem Exempel No. 3.

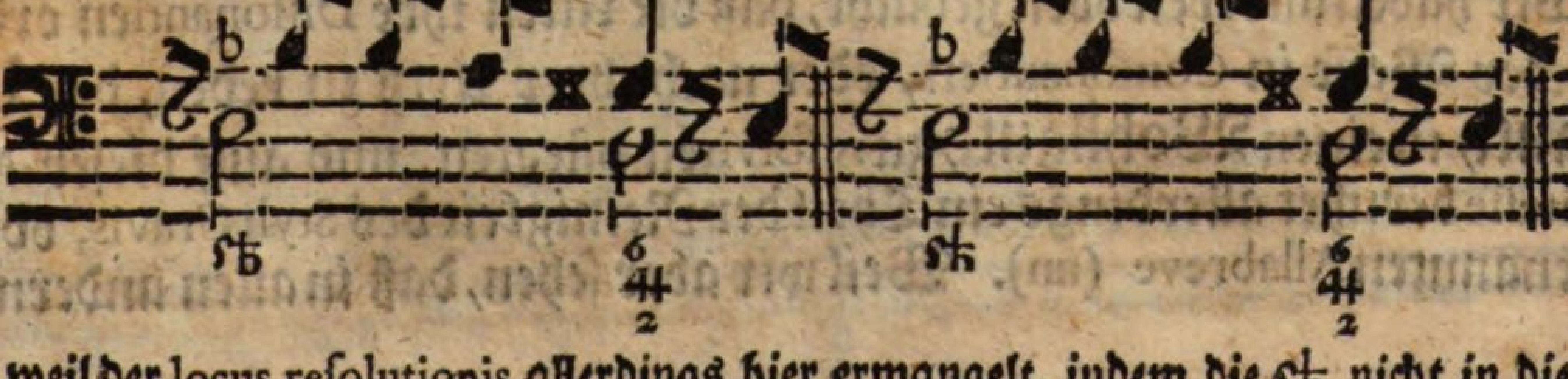




§. 67. Das unten folgende Exempel No. 1. iſt oben §. 33. h. c. als eine Verwechſelung der Harmonie angeſehen worden. Hier aber können wir es als eine Anticipationem Tranſitus bey der verwechſelten reſolution einer b7. defic. anſehen. Denn daß die reſolution dieſer b7. defic. auff folgende Arth könne verwechſelt werden, wie No. 2. ausweiſet, ſolches haben wir oben §. 58. geſehen. Gehen wir nun von dieſen Satze weiter per tranſitum,

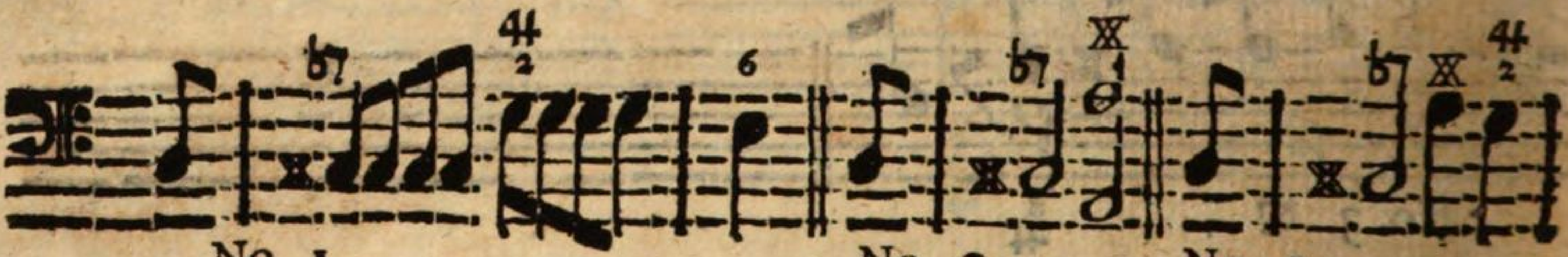
Ssss

(mm) Dahero man dergleichen Verfahren mit der 5te min. nicht gut heiſſen könte:

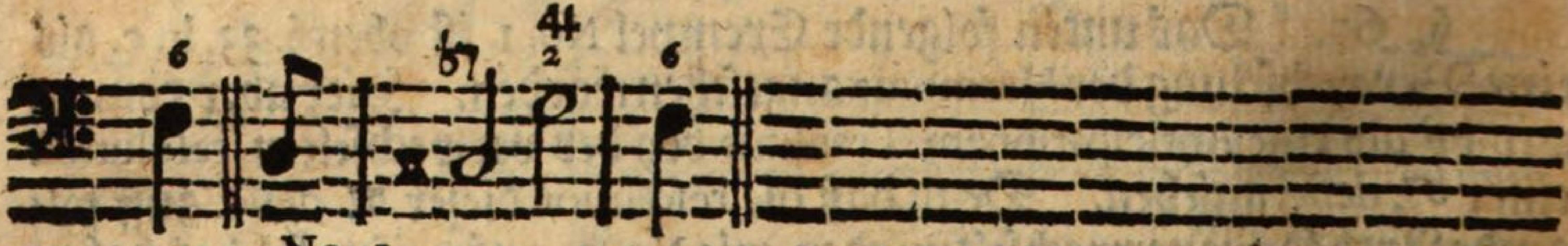


weil der locus reſolutionis allerdings hier ermangelt, indem die 5♮. nicht in die 4tam 2. reſolviren kan und ſolchergeſtalt dieſe Ellipſis kein richtig Fundament hätte.

ſitum, wie No. 3. ausweiſet, und laſſen hernach die mittlere Note weg, damit der Tranſitus anticipiret werde: ſo bekommen wir wiederum das erſte Exempel No. 1. Wir dürffen uns dieſe überflüßig ſcheinende doppelte Defenſion dieſes Satzes nicht dauren laſſen. Denn wir ſehen nicht allein hieraus, daß mancher muſicaliſcher Satz zuweilen aus mehr, als einer raiſon ſeinen Grund haben kan, ſondern wir haben auch hier das erſte Exempel gehabt, da die Anticipatio Tranſitus mit denen verwechſelten Sätzen vermiſchet wird. Dergleichen Caſus wir bald mehrere ſehen werden.



No. 1. No. 2. No. 3.



No. 1.

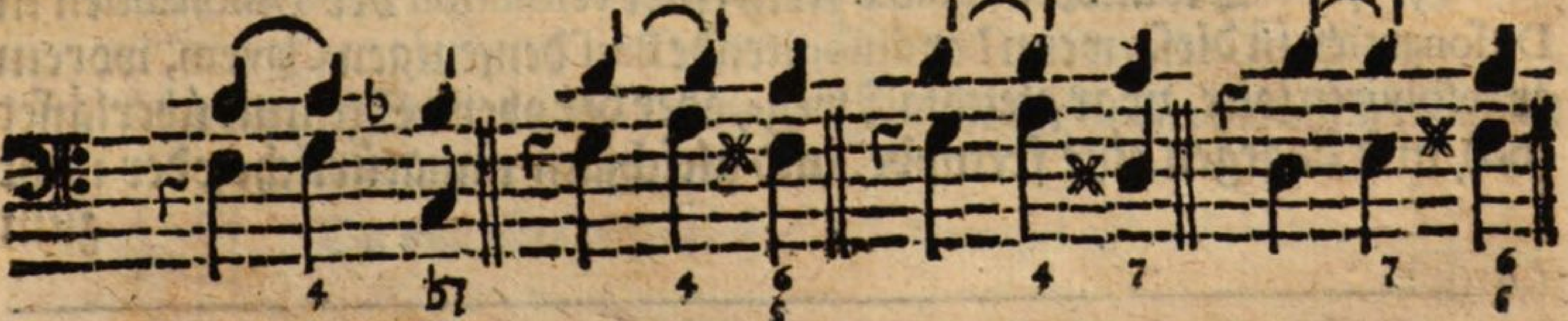
§. 68. Wir wollen hier ein wenig ausweichen, und etwas von denen bekandten reſolutionibus Diſſonantiarum in Diſſonantias gedencken, weil ſie mit der Anticipatione Tranſitus des Baſſes einige Verwandſchafft haben. Wir haben allbereit oben gedacht, daß die Alten ihre Diſſonantien ordentlicher Weiſe in Conſonantien, oder nach ihrer Arth zu reden, den Ubellauth in einen Wohllauth zu reſolviren pflegten, und auff dieſer Accurateſſe beruhet allerdings ein Theil der Reinigkeit des Styli Gravis, oder ſo genannten Allabreve (nn). Weil wir aber ſehen, daß in allen andern Stylis

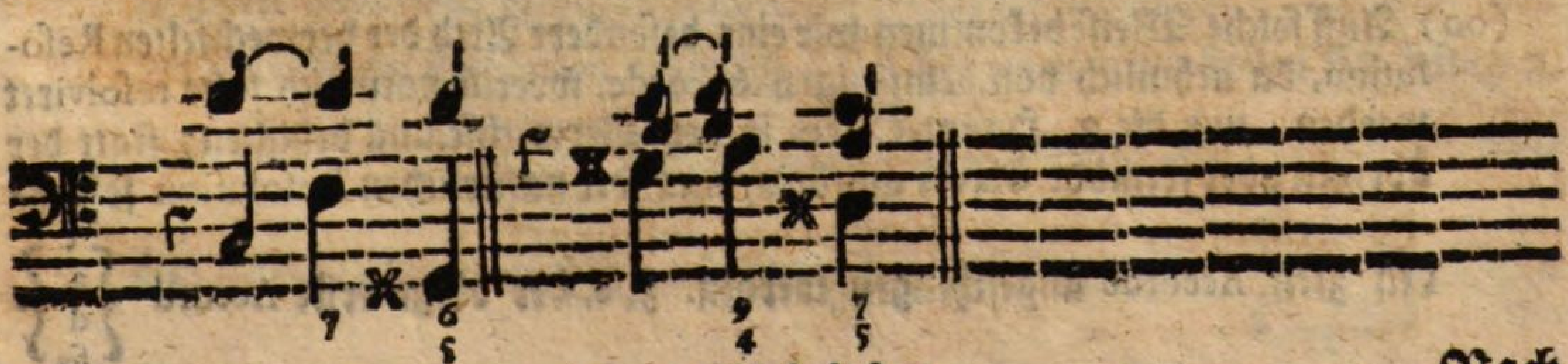
(nn) Ob ſich gleich einige Autores nicht ſo ſtricte daran zu binden pflegen.

lis von dieſer Accurateſſe abgegangen, und ohne Bedencken die Diſſonantien wieder in Diſſonantien reſolviret werden: ſo fragen wir allhier (1) aus was vor Fundament, und (2) auff wie vielerley Arth dieſes geſchehen könne?

§. 69. Das erſtere betreffend, ſo haben dergleichen reſolutiones Diſſonantiarum in Diſſonantias mit der bißherigen Anticipatione Tranſitus einerley Fundament. Denn gleichwie bey dieſen anticipirten Tranſitu eine Note des Baſſes, die von rechtswegen da ſtehen ſolte, auſſen gelaſſen, und davor die nachfolgende diſſonirende Note anticipando angeſchlagen wird: eben ſo wird auch bey gedachter Reſolutione Diſſonantiarum jederzeit eine Note des Baſſes, welche ordentlicher Weiſe da ſeyn ſolte, überſprungen, und davor die nachfolgende diſſonirende Note anticipiret. Und zwar geſchiehet ſolches auff zwey notable Arthen.

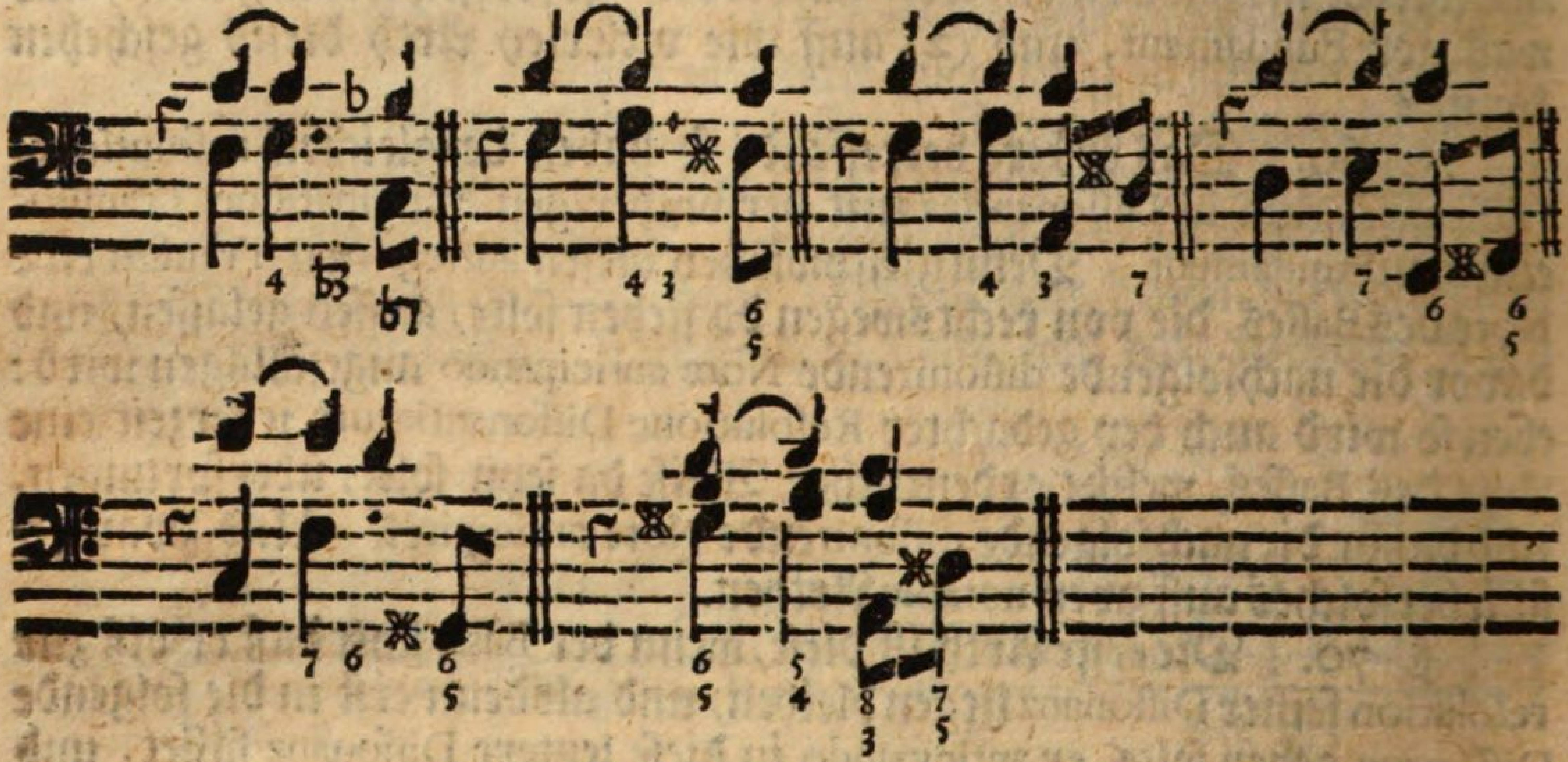
§. 70. Die erſte Arth iſt dieſe, wenn der Baſſ, ſtatt daß er biß zur reſolution ſeiner Diſſonanz liegen bleiben, und alsdenn erſt in die folgende Diſſonanz gehen ſolte, er anticipando in dieſe leztere Diſſonanz fället, und ſolchergeſtalt eine Note, oder einen Theil der vorhergehenden Note auſſen läſſet. Alſo ſolten z. E. folgende bekandte reſolutiones Diſſonantiarum in Diſſonantias:





 Nach

Nach dem antiqven Fundament alſo ſtehen.



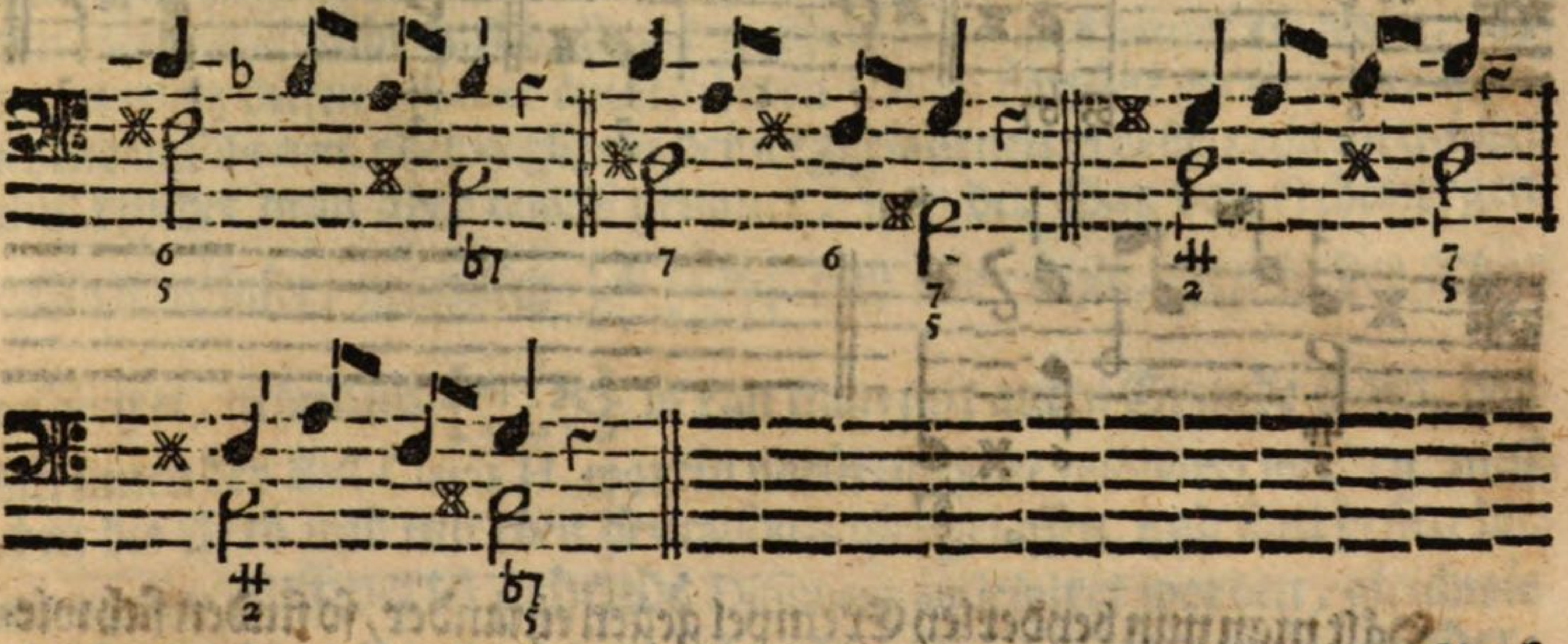
Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, ſo finden ſich überall die weggelaſſenen puncte oder Noten, und die geſchehene Anticipationes der folgenden Diſſonanz.

§. 71. Die andere notable Arth einer reſolution der Diſſonantien in Diſſonantien iſt dieſe, wenn der diſſonirende Baſſ denjenigen Clavem, worein er reſolviren ſolte, zwar gleichfalß weg-, aber der obern Stimme überläſſet (oo), und dagegen eine frembde, und gleichſam unnatürliche oder nicht zum

(oo) Auff ſolche Weiſe bekommen wir eine beſondere Arth der verwechſelten Reſolution, da nehmlich von demjenigen Accorde, woeein natürlich ſolte reſolviret werden, nur die 2. Haupt-Claves in der Verwechſelung behalten, ſtatt der übrigen aber frembde Claves aus dem, nach der natürlichen Reſolution folgenden 3ten Accorde angeſchlagen werden. z. e. der obige erſte Accord {c a d fis}

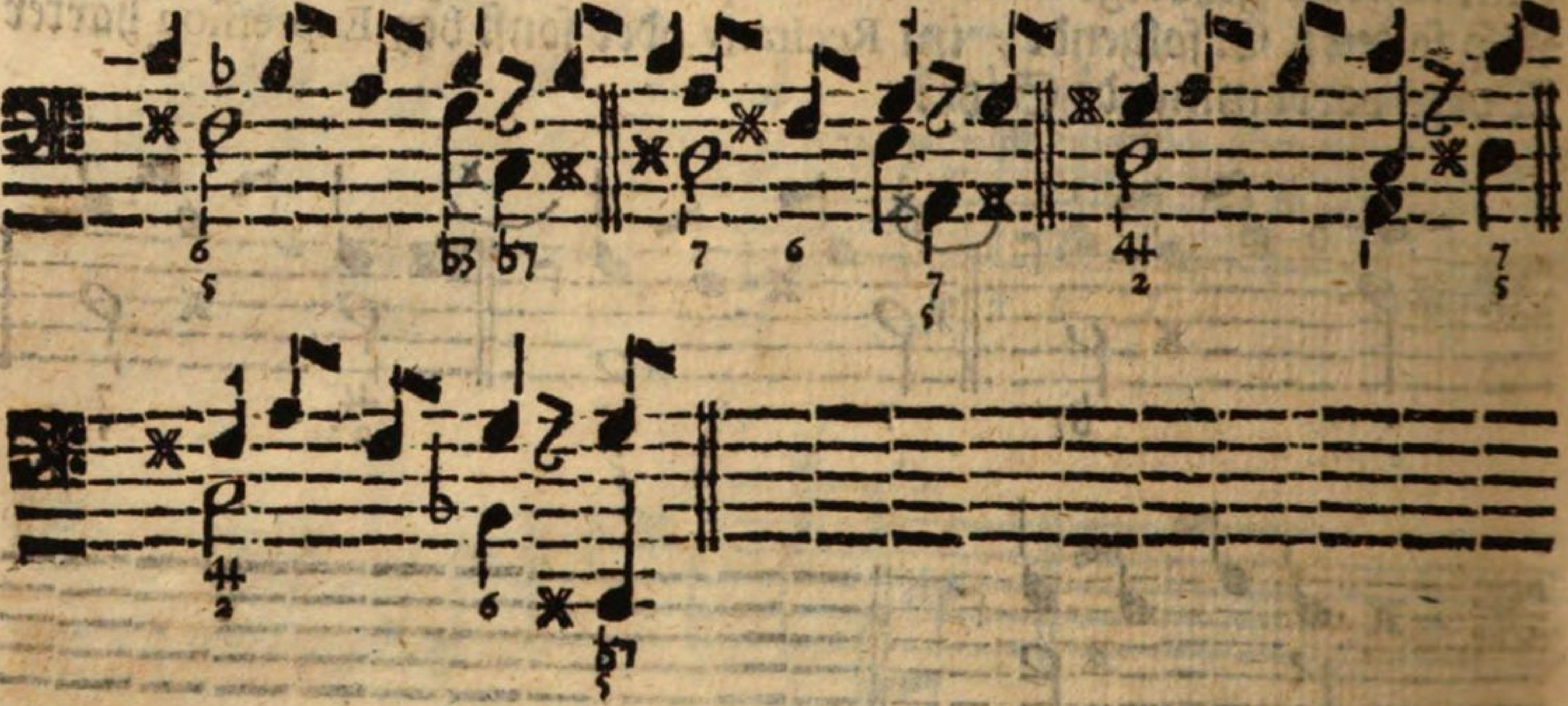
ſolte

zum Ambitu gehörige Diſſonanz anticipando anſchläget, ehe es Zeit war. Alſo ſolten z. E. folgende, im Recitativ oder ſonſt bey Expreſſion harter Worte vorkommende Sätze:



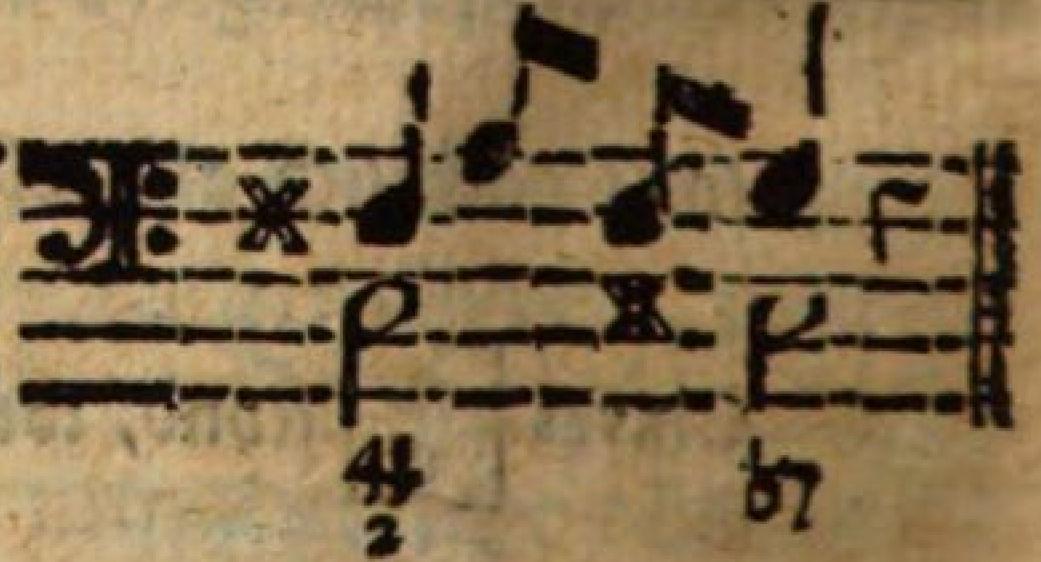
ſolte natürlich alſo reſolviret werden {b g d g} in welcher Reſolution die 2 Haupt-Claves [b g] ſeynd, weil die 5t. min. [c fis] in dieſe 2. Claves natürlich reſolviret [c b / fis g] Da nun aber unſer obiges erſte Exempel alſo reſolviret: {c b / a g / d e / fis cis} ſo findet man zwar in dieſen reſolvirten Satze die gedachten 2. Haupt-Claves der natürlichen Reſolution nehmlich (b g) hingegen aber finden ſich dabey 2. frembde Claves, (e cis) und dieſe kommen eben aus dem 3ten Accorde her, welcher erſt nach dem natürlich reſolvirten Satze alſo folgen ſolte: {c b b / a g g / d d e / fis g cis} Denn

Nach ihren antiqven Fundament alſo ſtehen:

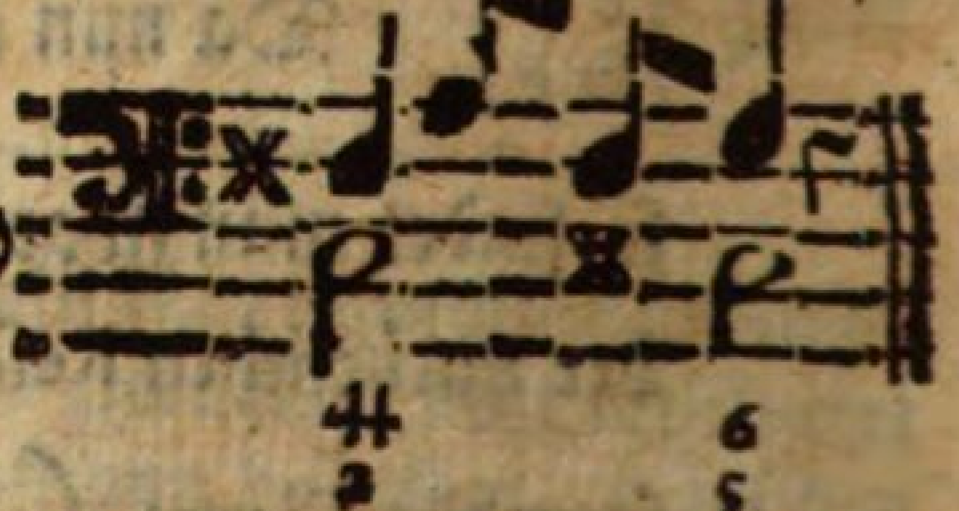


Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, ſo finden ſich wiederum die überall weggelaſſenen Noten, und die geſchehene Anticipationes der folgenden Diſſonantien.

§. 72. Das letzte unter dieſen Exempeln



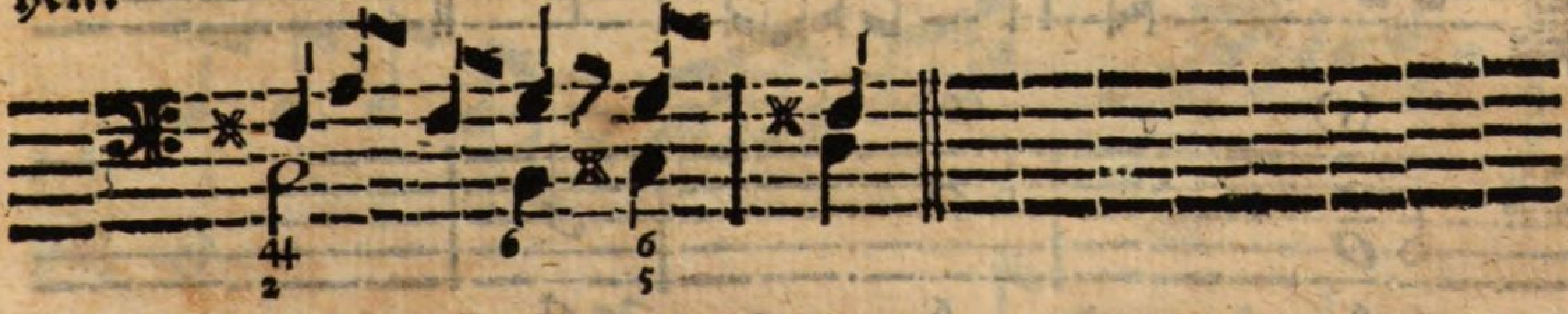
führet in praxi nicht ſelten ſtatt der ♭7. die $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right)$ bey ſich:



Weil

wenn man von dieſen 3. Sätzen den mittelſten weg läſſet, und anticipiret den dritten Satz: $\left\{\begin{smallmatrix}c & b\\ a & g\\ d & e\\ fis & cis\end{smallmatrix}\right\}$ ſo bekommet man eine Reſolution der Diſſonantien in

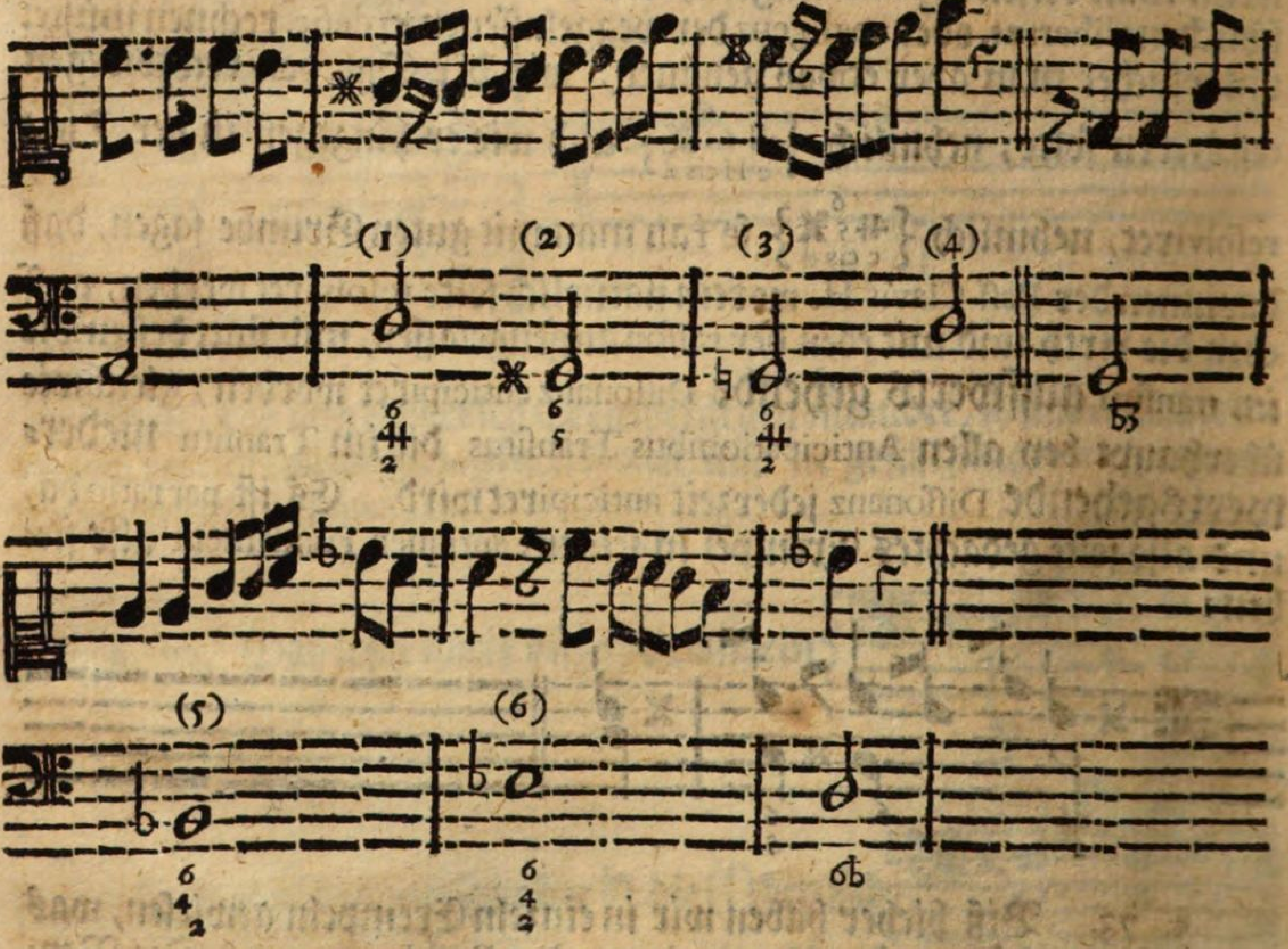
weil nun in dieſen Fall derjenige Baſſ-Clavis, nehmlich das H. oder B. worein natürlich ſolte reſolviret werden, in dem Accorde { 6 5 cis } gar nicht zu finden, und folgbar mit dem oben angegebenen Fundament einer verwechſelten Harmonie nicht entſchuldiget werden kan, ſo ſcheinet es zwar, als wenn man dieſen in praxi eingeführten Caſum vor ſeine per abuſum eingeſchlichene libertæt, oder negligenz der weggelaſſenen 87 defic. rechnen müſte: unterſuchet man aber etwas genauer, wie der Satz von rechtswegen reſolviren ſolte, nehmlich { 44 6 6 5 ✻ c H cis d } und wie er hingegen in der That reſolviret, nehmlich { 44 6 5 ✻ c cis d } ſo kan man mit guten Grunde ſagen, daß darinnen der Baſſ-Clavis H. worein natürlich ſolte reſolviret werden, auff eben die Arth und mit eben der raiſon auſſengelaſſen, und ſtatt deſſen die im tranſitu auffwerts gehende Diſſonanz anticipiret worden, gleichwie überhaupt bey allen Anticipationibus Tranſitus, die im Tranſitu niederwertsgehende Diſſonanz jederzeit anticipiret wird. Es iſt par ratio da, und alſo ſolte gedachtes Exempel in ſeinem antiquen Fundament alſo ſtehen:



§. 73. Biß hieher haben wir in einzeln Exempeln gewieſen, was 1.) die Verwechſelung der Harmonie vor der Reſolution. 2.) Die Verwechſelung der Reſolution ſelbſt, und 3.) die Anticipatio Tranſitus nebſt ihren anverwandten Sätzen vor Dinge ſeynd. Weil aber dieſe 3. Stücke in praxi und ſonderlich in Recitativ offt dergeſtalt an einander hangen, und

in Diſſonantien, nach der oben beſchriebenen andern Arth die übrigen oben angegebenen Exempel haben einen gleichen Urſprung.

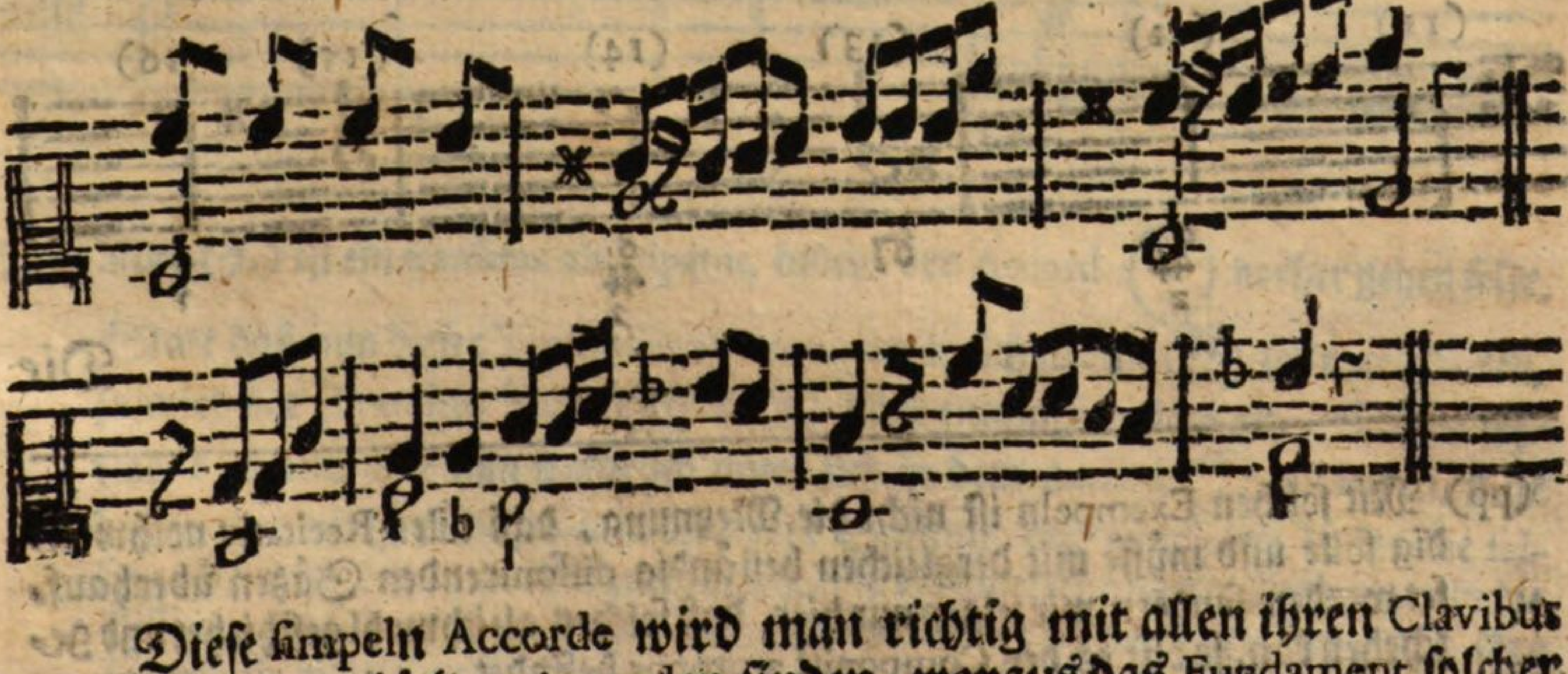
und gleichſam in einander geſchloſſen ſeynd, daß ein Anfänger neue Schwührigkeit findet, die Raiſon und das Fundament ſolcher Sätze zu unterſcheiden: ſo wollen wir allhier einige zuſammenhangende Exempel dieſer Arth beyfügen, und ſelbige nach Anweiſung der über denen Baſſ-Noten geſetzten Ziffern auff folgende Arth analyſiren:



Die Note (1.) iſt ein Tranſitus anticipatus, indem der Accord (✱ c) hätte ſollen vorhergehen. Bey der Note (2.) verkehret der tranſitus anticipatus ſeine Harmonie, und zwar dergeſtalt, daß die Claves beyder Accorde (1.) (2.) in der Verkehrung einerley bleiben. Statt daß nun die Note (2.) nachgehends in das A. reſolviren ſolte, ſo anticipiret ſie wiederum den Tranſitum. (3.) dieſer Tranſitus

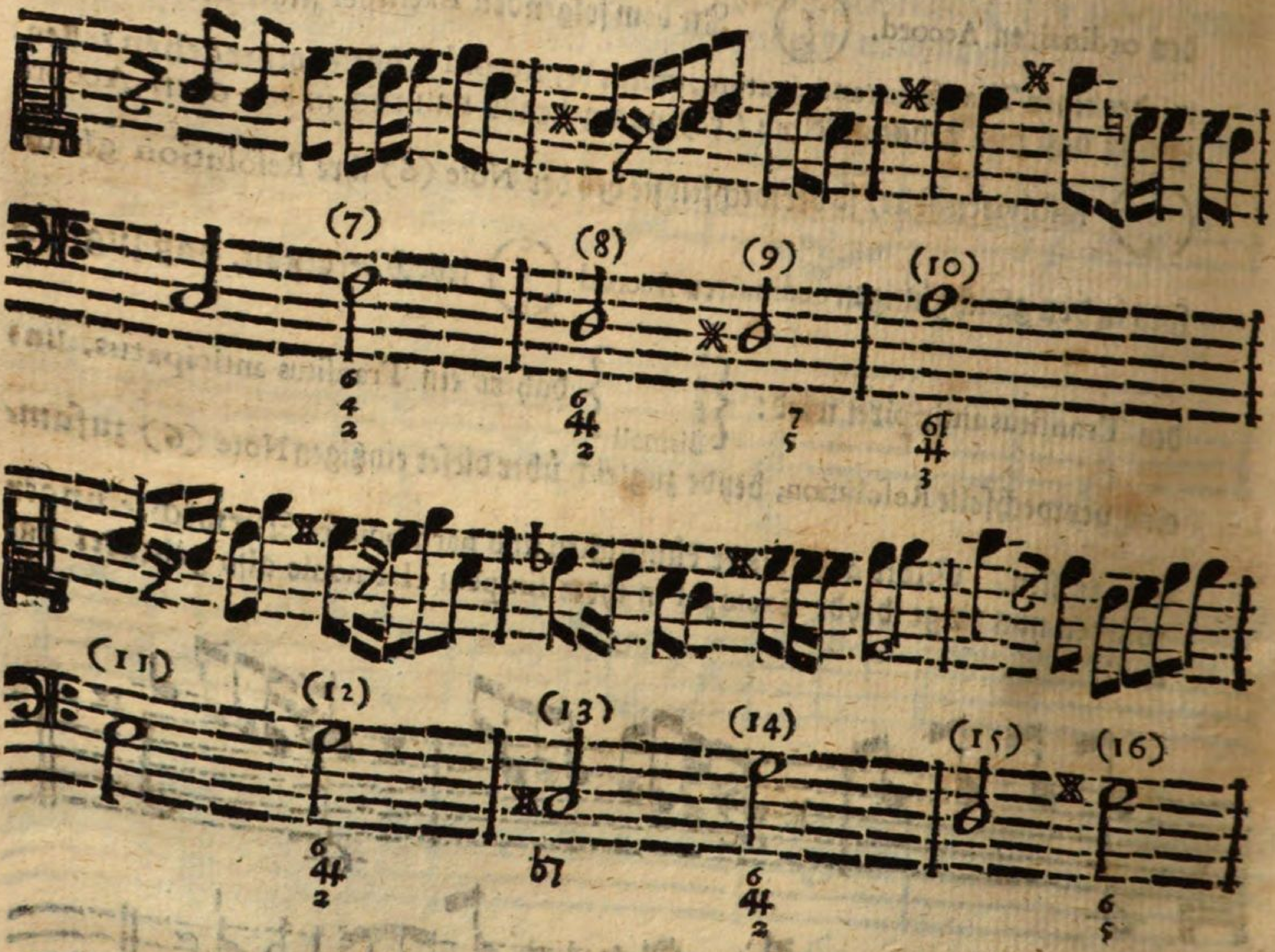
ſolte

ſolte nun natürlich in den 6ten-Accord (d a F) reſolviren, ſtatt deſſen aber, verwechſelt er ſeine Reſolution mit dem gleichgültigen oder in einerley Clavibus beſtehenden ordinairen Accord. (a f d) In dem folgenden Exempel zeiget die Note (5.) wieder einen Tranſitum anticipatum, indem der Accord C. hätte vorhergehen ſollen. Statt daß nun gedachte Note (5.) nachgehends natürlich in den 6ten-Accord (f c A) reſolviren ſolte, ſo verwechſelt ſie bey der Note (6) ihre Reſolution gleichfals in den gleichgültigen ordinairen Accord (c a f) jedoch dergeſtalt, daß zugleich der Tranſitus anticipiret wird: {c a f dismoll} dahero ein Tranſitus anticipatus, und eine verwechſelte Reſolution, beyde zugleich über dieſer einzigen Note (6) zuſammen treffen. Statt aller dieſer künſtlichen und harmoniöſen Verwechſelungen würden nun obige beyde Exempel in ihrer ſimpeln Harmonie alſo gelautet haben:



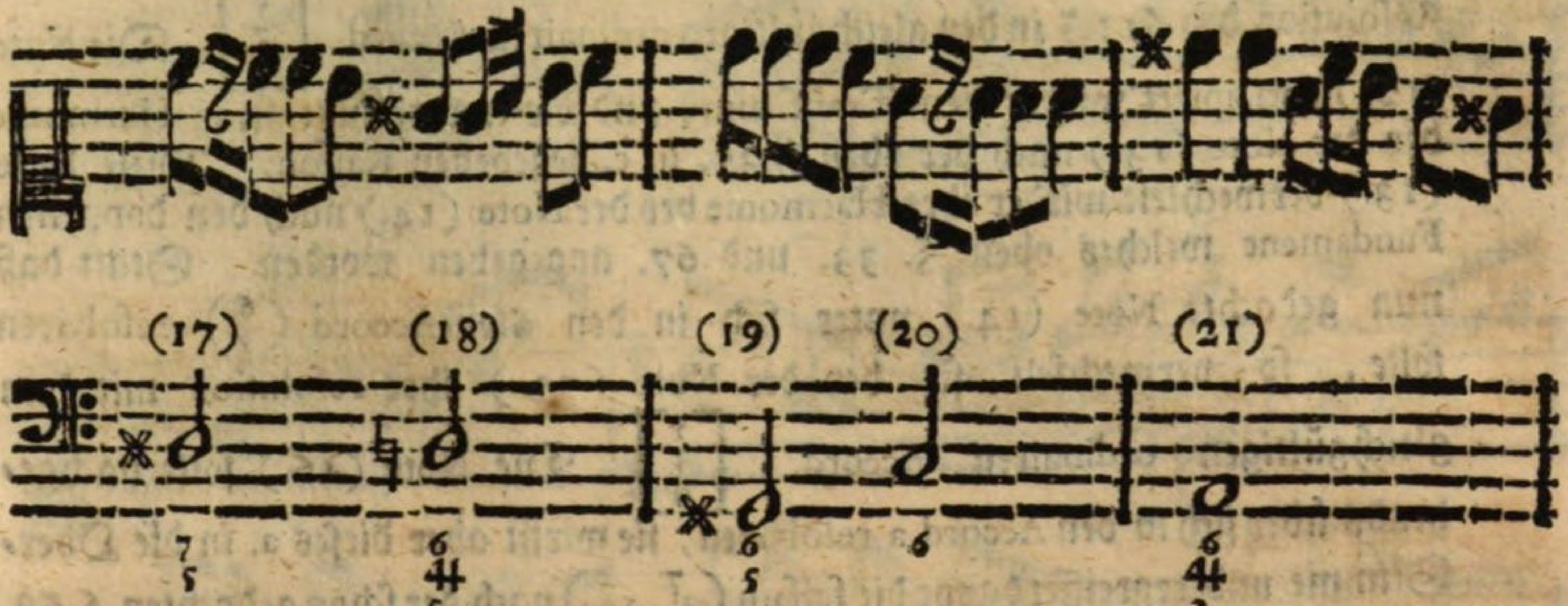
Dieſe ſimpeln Accorde wird man richtig mit allen ihren Clavibus in obigen verwechſelten Accorden finden, woraus das Fundament ſolcher pro-

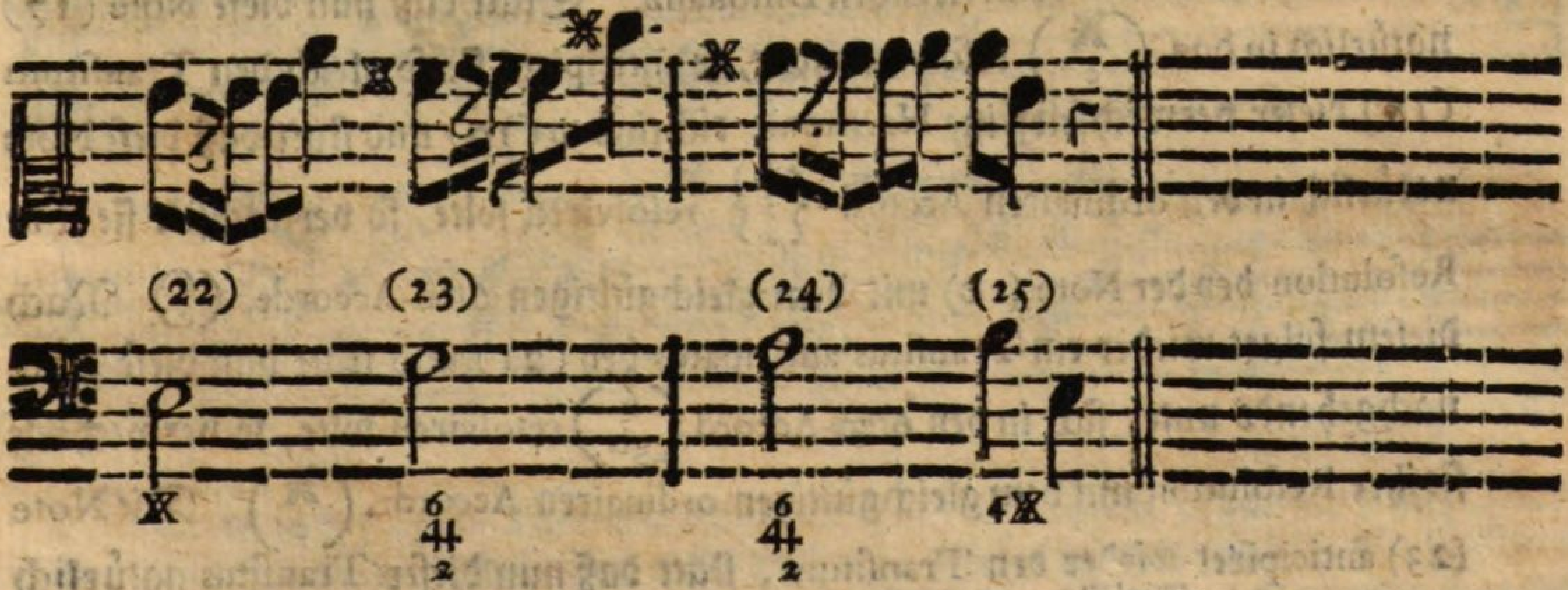
proceduren deſto mehr erhellet. Es verlohnet ſich aber der Mühe, allhier noch ein Exempel zu trenchiren, worinnen die übrigen vornehmſten Caſus dieſer Arth häuffig, und gleichſam in einander gepfropffet vorkommen: (pp)



Die

(pp) Mit ſolchen Exempeln iſt nicht die Meynung, daß alles Recitativ nothwendig ſolle und müſſe mit dergleichen beſtändig diſſonirenden Sätzen überhauffet werden ſondern wir zeigen nur hier, daß ſolches gleichwohl geſchiehet und geſchehen kan, ſo offt es der Componiſt a propos befindet.





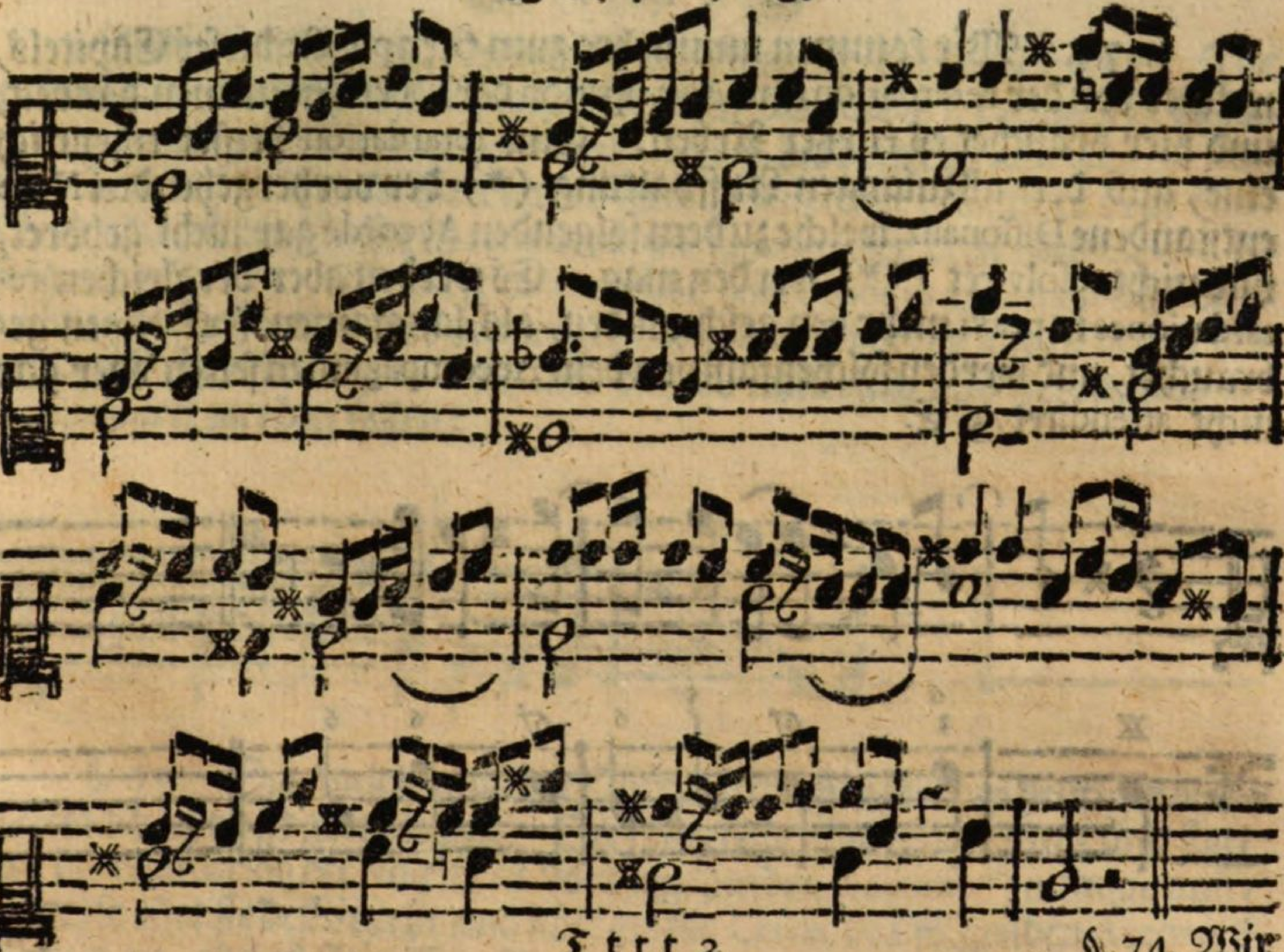
Die Note (7.) iſt ein tranſitus anticipatus, indem der Accord (5 3 g) vorher gehen ſolte. Statt daß nun dieſer Tranſitus anticipatus unter ſich in das (✱ e) ſolte reſolviren, ſo wird der Tranſitus bey der Note (8) noch einmahl anticipiret. Dieſer letztere Tranſitus ſolte nun natürlich unter ſich in dem Accord (6 c) reſolviren, ſtatt deſſen aber wirfft er dieſes c. in die obere Stimme, und anticipiret davor die falſam (9) nach der in vorhergehenden §. 71. erklährten andern Arth einer in die Diſſonanz reſolvirenden Diſſonanz. Dieſe Note (9) verkehret bey (10) ihre Harmonie richtig nach allen Clavibus des Accordes. Satt daß nun die Note (10) unter ſich in den 6ten-Accord (6 g) reſolviren ſolte, ſo verwechſelt ſie ihre

 Reſolu-

Reſolution bey (11.) in den gleichgültigen ordinairen Accord. $\left[\begin{smallmatrix}5\\3\\e\end{smallmatrix}\right]$ Die Note (12.) anticipiret wieder den Tranſitum, und dieſer verkehret ſeine Harmonie bey der Note (13.) nach der oben §. 35. h. c. gegebenen Raiſon. Dieſe Note (13.) verwechſelt wieder ihre Harmonie bey der Note (14.) nach den doppelten Fundament welches oben §. 33. und 67. angegeben worden. Statt daß nun gedachte Note (14.) unter ſich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix}6\\f\end{smallmatrix}\right)$ reſolviren ſolte, ſo verwechſelt ſie bey der Note (15.) ihre reſolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accord. $\left[\begin{smallmatrix}5\\3\\d\end{smallmatrix}\right]$ Die Note (16.) ſolte nachgehends über ſich in den Accord a reſolviren, ſie wirfft aber dieſes a. in die Ober-Stimme und ergreiffet davor die falſam $\left(\begin{smallmatrix}7\\dis\ dur\end{smallmatrix}\right)$ nach der ſchon gedachten, §. 68. erklährten Arth einer reſolvirenden Diſſonanz. Statt daß nun dieſe Note (17) natürlich in das $\left(\begin{smallmatrix}*\\e\end{smallmatrix}\right)$ reſolviren ſolte, ſo anticipiret ſie ſo gleich den Tranſitum (18) dieſer verwechſelt ſeine Harmonie richtig bey (19) und ſtatt daß dieſe Note natürlich in den ordinairen Accord $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\a\end{smallmatrix}\right\}$ reſolviren ſolte, ſo verwechſelt ſie ihre Reſolution bey der Note (20) mit dem gleichgültigen 6ten-Accorde. $\left(\begin{smallmatrix}6\\c\end{smallmatrix}\right)$ Nach dieſem folget wieder ein Tranſitus anticipatus bey (21) und ſtatt daß dieſe Note nachgehends unter ſich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix}6\\gis\end{smallmatrix}\right)$ reſolviren ſolte, ſo verwechſelt ſie ihre Reſolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accorde. $\left(\begin{smallmatrix}*\\e\end{smallmatrix}\right)$ Die Note (23) anticipiret wieder den Tranſitum, ſtatt daß nun dieſer Tranſitus natürlich in den Accord $\left[\begin{smallmatrix}6\!\!/\\fis\end{smallmatrix}\right]$ reſolviren ſolte, ſo verwechſelt er bey der Note (24) ſeine Harmonie nach der oben §. 65. gegebenen Raiſon, und ſtatt daß dieſe Note (24) wieder unter ſich in den Accord $\left(\begin{smallmatrix}6\\g\end{smallmatrix}\right)$ reſolviren ſolte, ſo beſchlieſſet ſie mit der freyen Recitativ-Cadenz, von welcher oben §. 54. ausführlich gedacht werden.

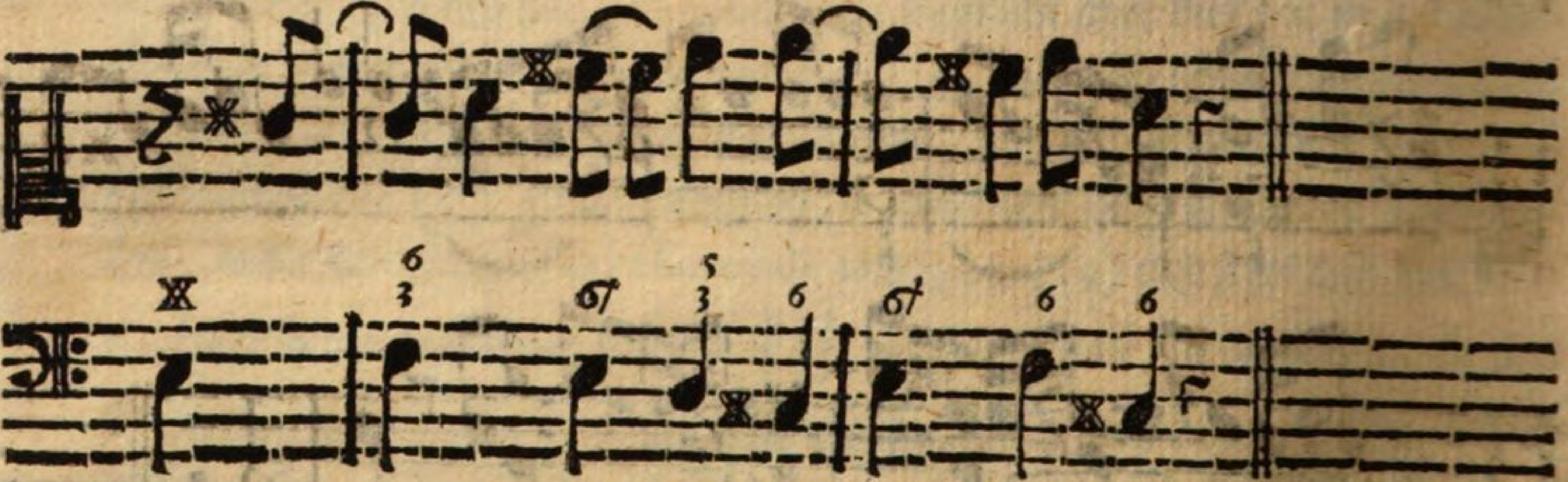
Dieſes gantze weitläufftige Exempel würde nun in ſeiner ſimpeln Harmonie alſo gelautet haben, wie folget. Welche ſimple Accorde wiederum mit allen ihren Clavibus, fundamentaliter in gedachten obigen Exempel zu finden, wer beyde gegen einander halten will. (qq)

(qq) Bald möchte es Zeit ſeyn, hier manche unwiſſende Contrapunctiſten zu fragen, ob wohl



ob wohl der ſtylus Thetralis ſeine richtigen Fundamenta beſitze oder nicht, und welcher Stylus unter allen wohl mehrere, ſchönere, und zugleich künſtlichere reſolutiones ſeiner Diſſonantien habe? Mich düncket, es machet dieſes Capitel ein gantz neues Studium vor ſolche Leuthe aus, die wenig oder gar nichts davon wiſſen. Ich wurde vor einiger Zeit von einem viel prætendirenden Componiſten auff eine höffliche Arth angeſtochen, als wenn gewiſſes Recitativ von meiner Arbeit nicht fundamental geſetzet ſeyn ſolte. Als ich aber dem guten Manne die Raiſons ſo lange auff dem Pappiere vormahlete, biß er ſie begreiffen, und nicht weiter negiren kunte, ſo wurde er ſchamroth, und wuſte ſeine Grandeſſe mit nichts zu entſchuldigen, als mit dieſen Worten: Ich müſte doch gleichwohl geſtehen, daß dieſes noch wenige Componiſten wiſten. Was kan ich aber davor: ſo muß man denn das tadeln bleiben laſſen, und nicht glauben, daß vorſichtige Componiſten ſo leicht etwas ohne Raiſon ſetzen. Nachläßigkeiten und Menſchliche Fehler ausgenommen, die man bey allen Componiſten gar leicht unterſcheiden kan.

§. 74. Wir kommen nunmehro zum 6ten puncte dieſes Capitels, welcher von der retardation und Anticipation der Ober-Stimmen handelt, und hier brauchet es kurtzer Arbeit. Eine retardation heiſſet eigentlich eine, aus der allzulangen Auffhaltung (*) der vorhergehenden Note entſtandene Diſſonanz, welche zu dem folgenden Accorde gar nicht gehöret, und nicht reſolviret (**) werden mag. Es werden aber dergleichen retardationes in praxi mehr bey geſchwinden, als langſamen (rr) Noten gebrauchet, und werden ſolchenfalß von dem Accompagniſten ſelten oder gar nicht attendiret, z. E.



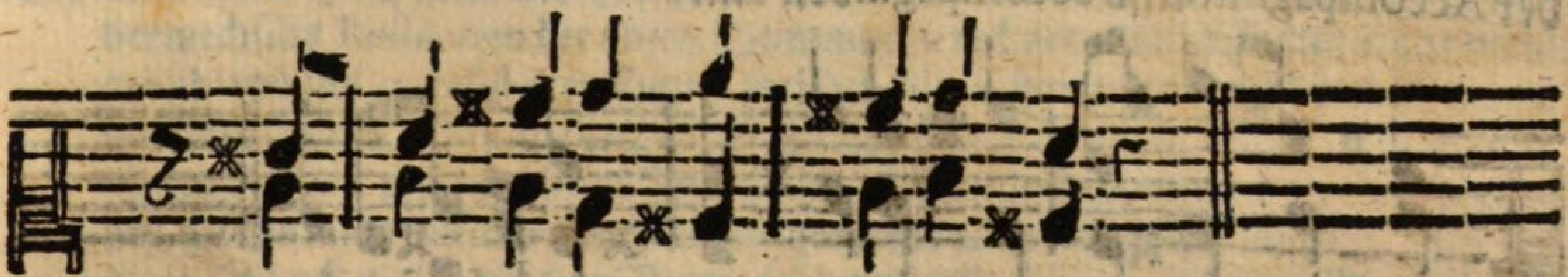
In

* Von retardare auffhalten, verzögern.

** Daher wenn z. e. eine 5t. min. 7me &c. legaliter vorhero bindet, nachgehends aber von ihrer Reſolution abbricht, und ſelbige einer andern Stimme überläſſet wie wir oben Exempel geſehen, ſo iſt ſolches keine retardation, ſondern eine Verwechſelung der Reſolution, die allerdings zu dem Satze gehöret, in der That würcklich reſolviret, und im Accompagnement niemahls weggelaſſen wird.

(rr) Ausgenommen bey exorbitanter Expreſſion harter Worte, da einige retardationes (nicht alle) mit Behutſamkeit gebrauchet, und wegen ihrer langſamen Noten im Accompagnement allerdings nicht mögen übergangen werden, wie wir oben in der erſten Abtheilung c. 3. §. 89. 90. Exempel geſehen. Ubrigens haben wir eben allda die retardation der 5t. ſuperfl. eine Auffhaltung der künfftigen 6te und die Retardation der 7. maj. eine Auffhaltung der künfftigen 8ve genennet,

In dieſen Exempel kommen 5. verſchiedene retardationes vor. Die erſte iſt die retardatio 2dæ ſuperfl. über dem Baſſ-Clave f. die andere iſt die retardatio 4tæ perfectæ über dem Baſſ-Clave e. die dritte iſt retardatio 7. maj. über dem Baſſ-Clave D. die vierdte iſt retardatio 9næ min. über dem Baſſ-Clave cis, und die fünffte iſt retardatio 5tæ ſuperfl. über dem Baſſ-Clave f. in folgenden Tacte. Alle dieſe diſſonirende retardationes kommen aus dem zu langen Auffenthalt der vorhergehenden Noten her, welche zu denen folgenden Sätzen nicht quadriren, und dahero natürlich alſo ſtehen, und accompagniret werden ſollen:

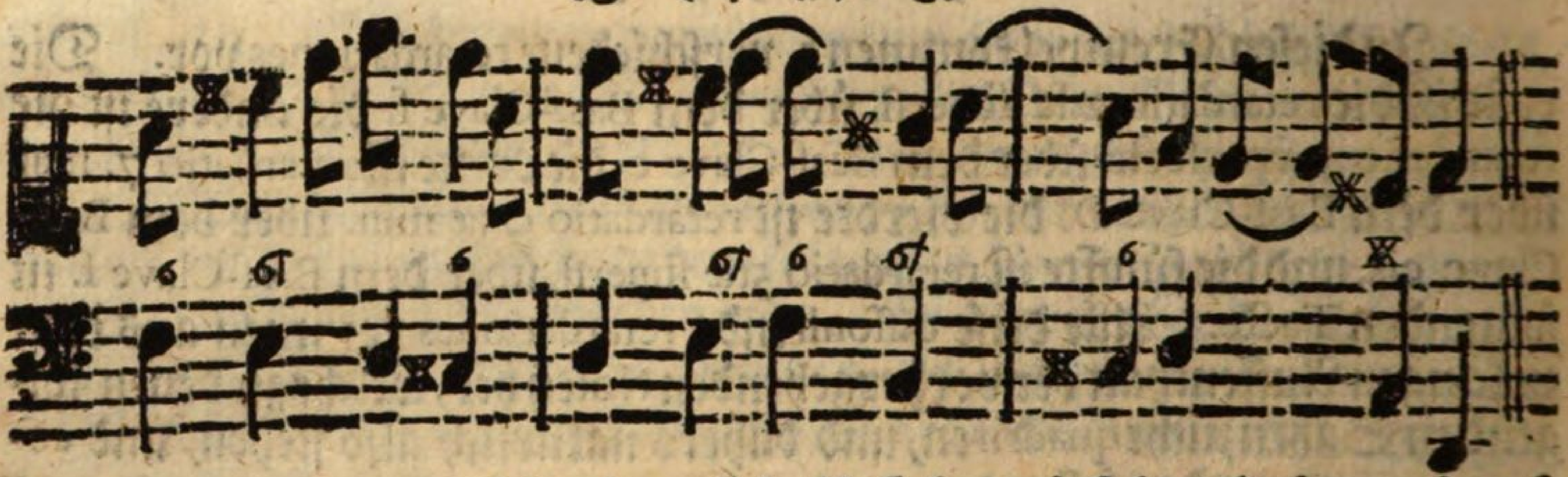


§. 75. Die Anticipation der Ober-Stimmen wird in heutiger praxi gleichfalß ſehr offt gebrauchet. Sie kehret aber die Sache umb, und ſtatt daß die retardation die Noten des vorhergehenden Accordes zu lange auffhielte, ſo eilet ſie deſto mehr und ſchläget die Claves des folgenden Accordes voraus an, ehe es Zeit iſt. Weil nun dergleichen gemeiniglich bey geſchwinden Noten geſchiehet, ſo werden ſolche Anticipationes gleichfalß im Accompagnement ordentlicher Weiſe nicht attendiret. (ss) z. E.

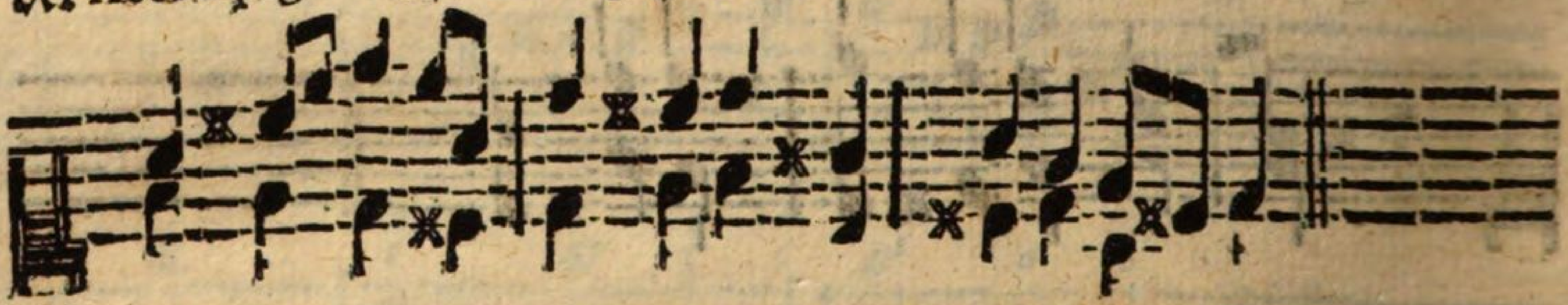
Dieſes

nennet, welche beyderley Benennungen in der That einerley ſeynd. Denn wenn die 2da ſuperfl. oder die 7. maj. active ſich auffhält, ſo entſtehet dadurch paſſive die Auffhaltung der künfftigen 6te und 8ve.

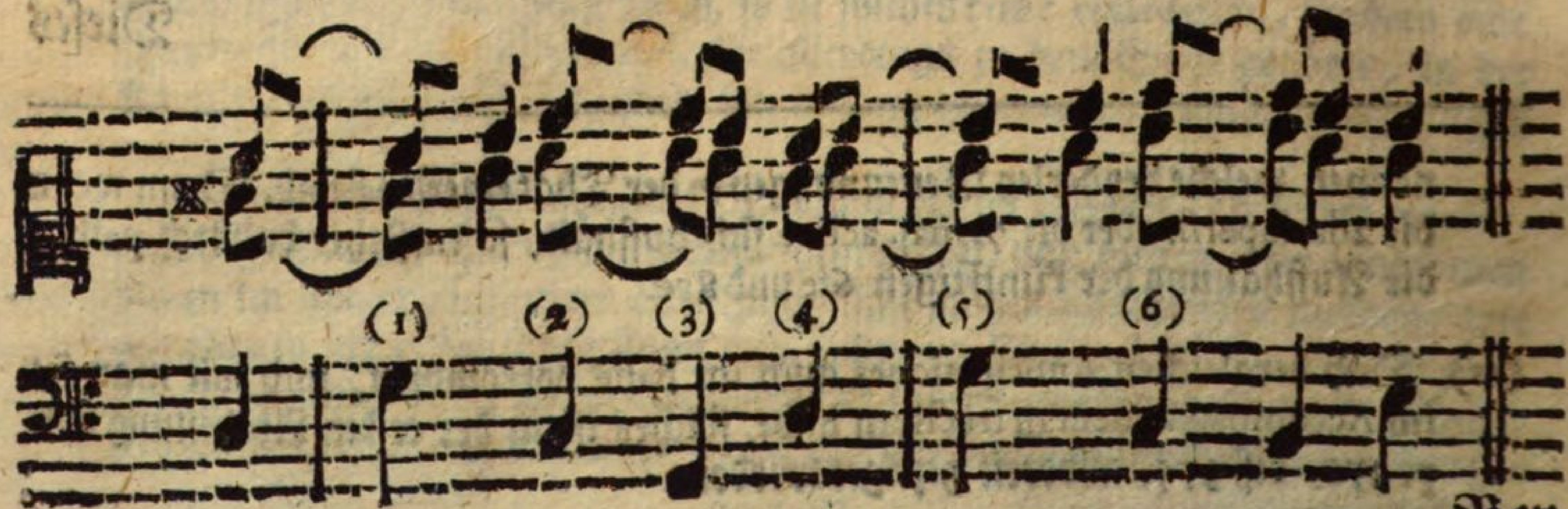
(ss) Daß dergleichen Anticipationes auch im Baſſe vorkommen, und wie man ſie im Accompagnement zu tractiren habe, ſolches iſt in der erſten Abtheilung von p. 372. biß 375. allbereit gezeiget worden.

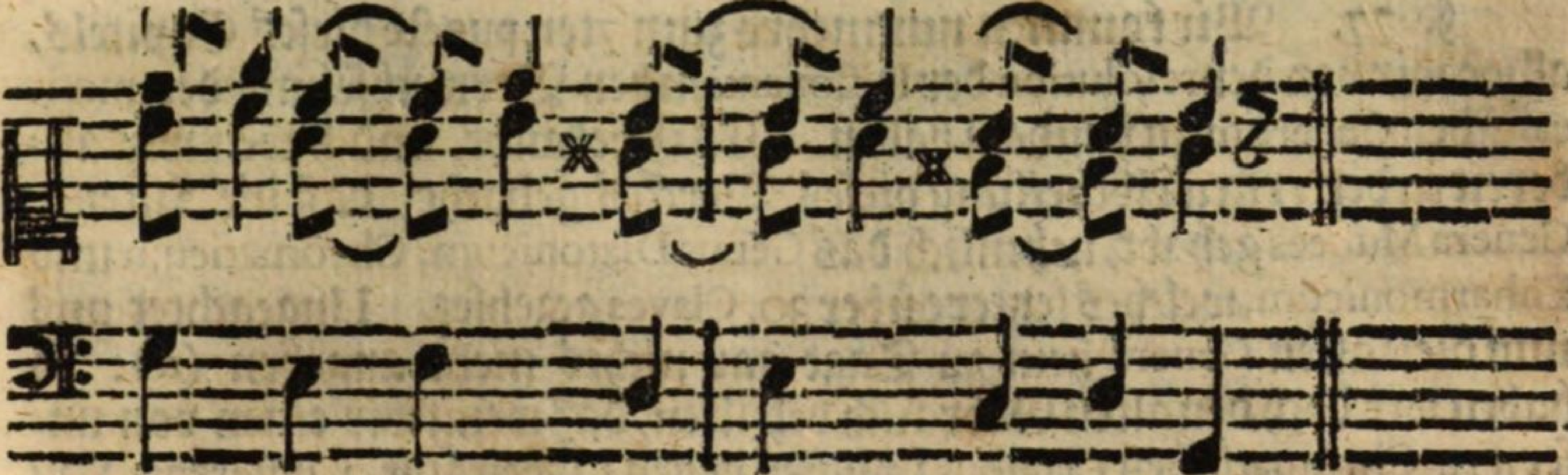


Dieſes Exempel ſolte eigentlich alſo ſtehen wie folget, dahero es auch der Accompagniſt alſo accompagniren kan:

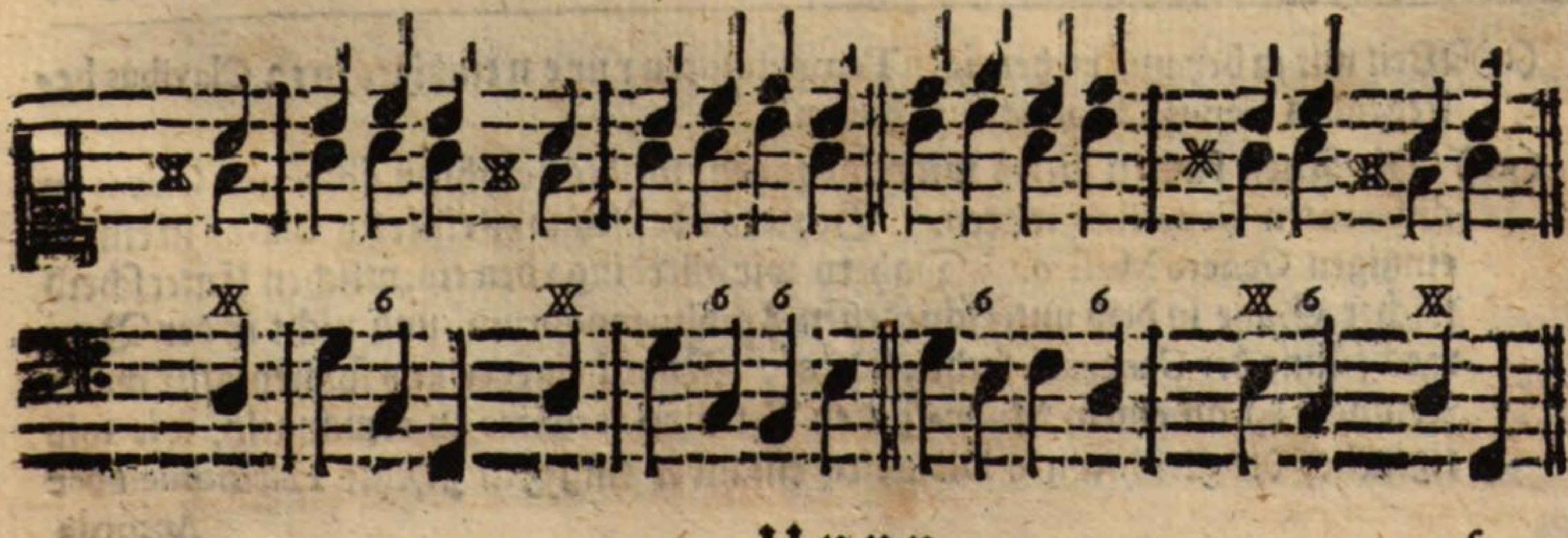


§. 76. Dieſe beyde Figuren, nehmlich die retardation und Anticipation der obern Stimmen, werden nun in 3. und mehr ſtimmigen Sachen öffters mit denen Verwechſelungen der reſolution vermiſchet, ſo, daß der Componiſt nur auff die angefangene Invention der Ligaturen ſiehet, und es ihm gleich viel gilt, ob bey Continuation derſelben, retardationes, Anticipationes, Verwechſelungen der reſolution, oder gar ordentliche reſolutiones der Diſſonantien entſpringen. z. E.

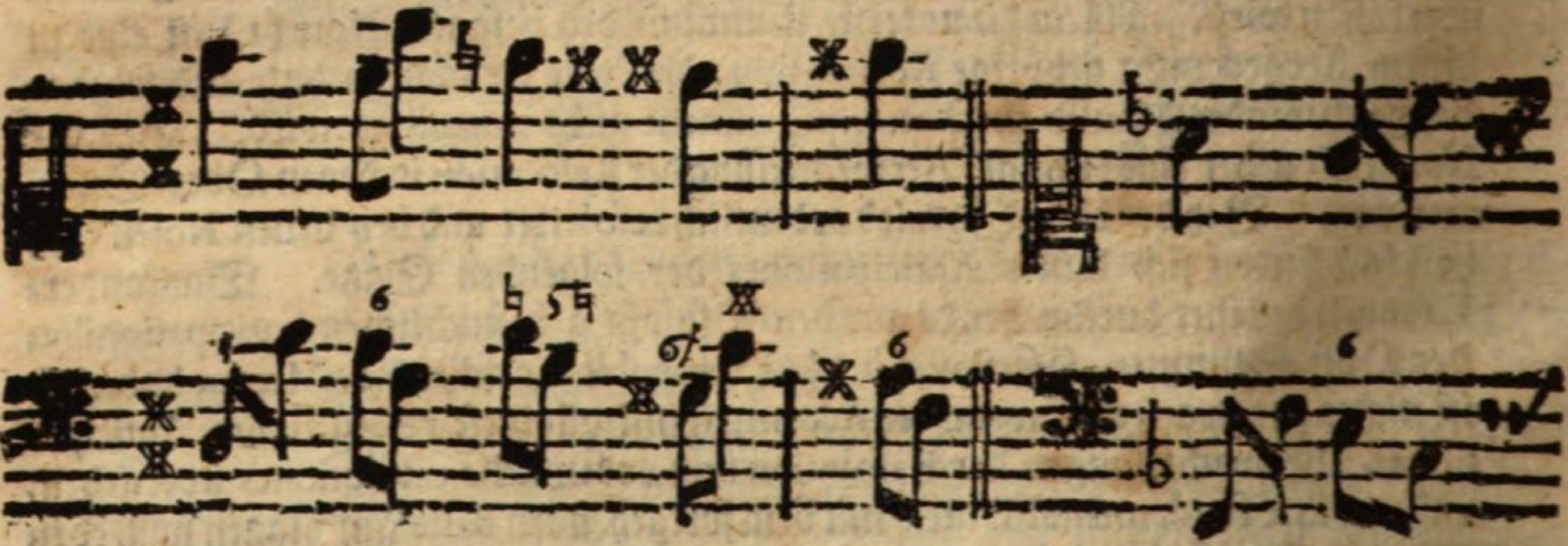




Bey der Note (1) iſt zwar der Gang der obern Stimme aus dem a. ins h. vor eine verwechſelte Reſolution der obern Stimmen zu rechnen, weil beſagtes a. gar wohl gebührend ins g. reſolviren kunte, welcher Clavis hingegen der Mittel-Stimme überlaſſen wird. Allein die unterſte ſtimme fis bey beſagter Note (1) iſt eine zu dieſem Accord nicht gehörige Retardation, die keine Reſolution hat, und folgbar bey geſchwinder Menſur im Accompagnement nicht attendiret wird. Bey der Note (2) gehet eine richtige Verwechſelung der Reſolution in denen Ober-Stimmen vor. Bey der Note (3) wird ordentlich reſolviret und bey denen Noten (4.) (5.) (6.) finden ſich lauter Anticipationes der folgenden Sätze. Das andere Exempel beſtehet durchgehends aus denen ſo offt gebräuchlichen Anticipationibus der Ober-Stimmen. Weil nun beyde Exempel eine geſchwinde Menſur haben, ſo iſt nichts daran gelegen, wenn der Accompagniſt alle dieſe retardationes, Anticipationes, Verwechſelungen der Reſolution und ordentliche reſolutiones übergehen, und nur ihre fundamental-Noten mit dem fortgehenden Baſſe anſchlagen will, eben als wenn ſie alſo ſtünden:



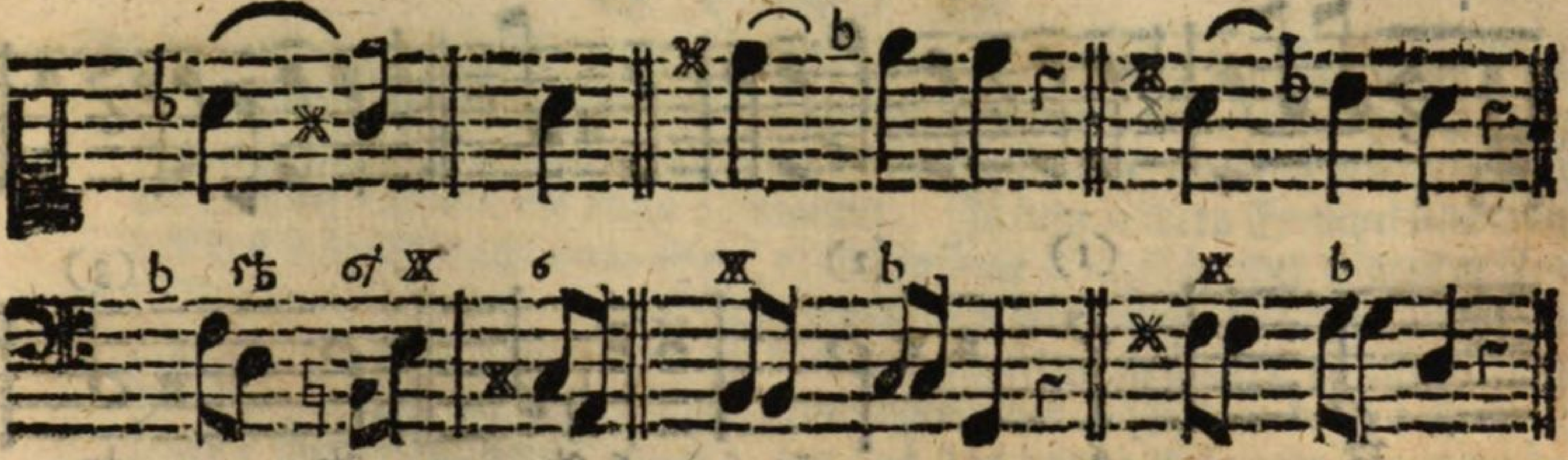
§. 77. Wir kommen nunmehro zum 7ten puncte dieſes Capitels, allwo wir von der reſolution der Diſſonantien bey Verwechſelung der muſicaliſchen Generum zu handeln haben. Es iſt bekandt, und haben wir allbereit in der erſten Abtheilung dieſes Werckes gedacht, daß die Alten 3. Genera Muſices gehabt, nehmlich das Genus Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum, welches letztere über 30. Claves gezehlet. Ungeachtet uns nun dieſe alten Genera heut zu Tage gar nichts mehr angehen (tt): ſo haben wir doch den alten Gebrauch behalten, daß wenn wir einen von unſern 12 Chromatiſchen Clavibus zwiſchen denen Lineen auff 2. differente Arthen nach einander bezeichnet ſehen, ſo ſagen wir, es ſey ſolches eine Verwechſelung der muſicaliſchen Generum (uu). z. E.



Bey

(tt) Weil wir ja bey unſern heutigen Temperaturen nur ein eintziges in 12. Clavibus beſtehendes Genus Chromaticum haben.

(uu) Die Alten kunten dieſes mit recht ſagen, weil es bey ihnen differente Claves in differenten Generibus waren. Bey uns aber ſeynd es einerley Claves in einem eintzigen Genere Muſico. Dahero wir allerdings den eigentlichen Unterſcheid ſolcher Sätze in dem unterſchiedenen Ambitu modorum, und nicht in der Verwechſelung der Generum ſuchen ſolten. Nur ſcheinet es uns ſolchenfalß (welch Wunder!) an einem Muſicaliſchen Termino technico zu ermangeln, wie wir eigentlich die gleichſam e Diametro einander entgegen geſetzte Harmonie oder Accorde

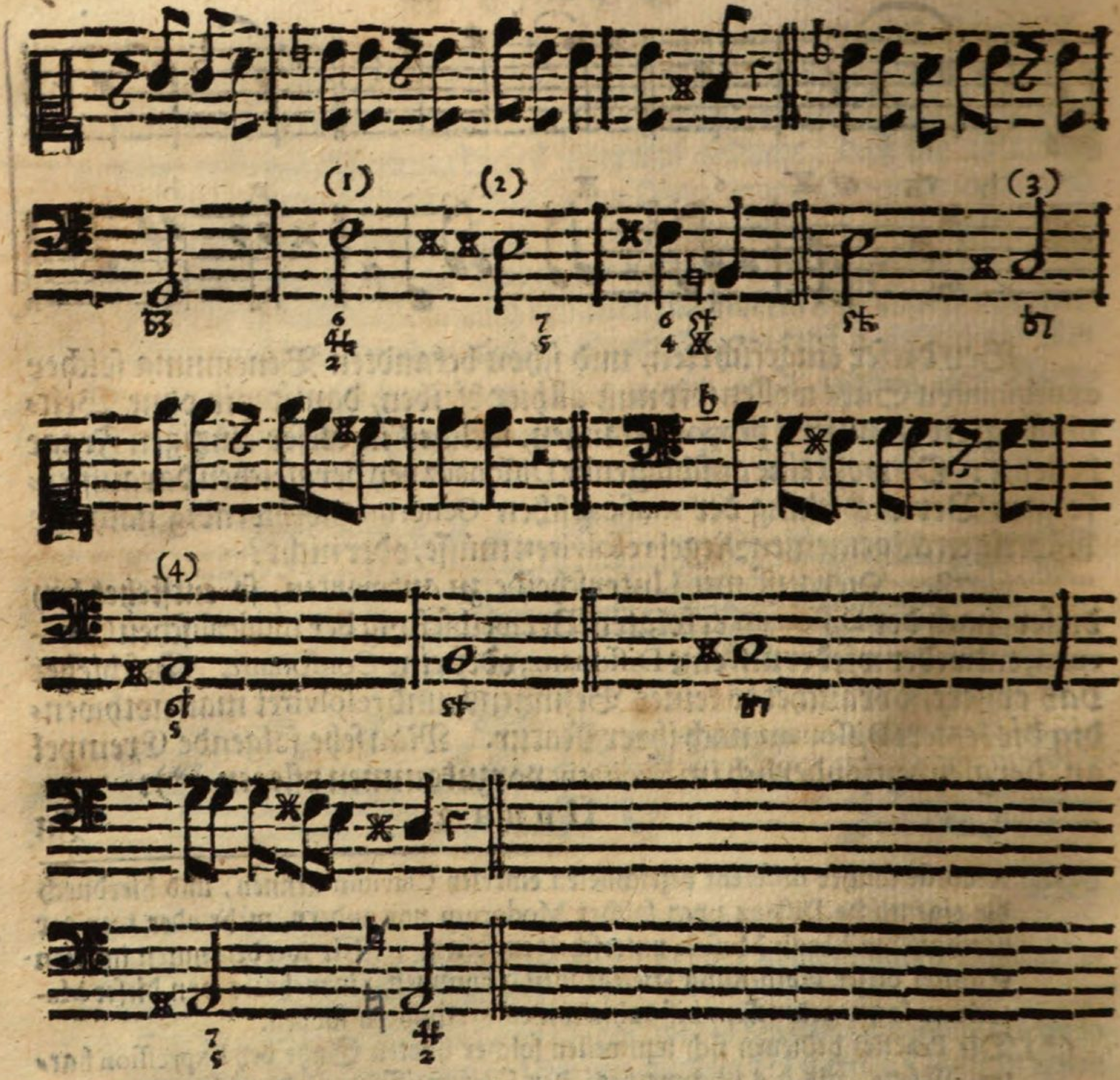


Bey dieſer eingeführten, und ſchon bekandten Benennung ſolcher exorbitanten Sätze wollen wir nun allhier bleiben, damit wir ohne Weitläufftigkeit zu unſern propos gelangen, welches in dieſer eintzigen Frage beſtehet: Ob wohl eine anſchlagende Diſſonanz bey dergleichen darauff erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum nothwendig nach der bißherigen allgemeinen Regel reſolviren müſſe, oder nicht?

§. 78. Hierauff mit Unterſcheide zu antworten, ſo entſtehet bey dieſer, nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, entweder wiederum eine Diſſonanz, oder eine Conſonanz. Geſchiehet das erſtere, ſo brauchet es keines Beſinnens, und reſolviret man nothwendig die letztere Diſſonanz nach ihrer Natur. Man ſehe folgende Exempel an, dergleichen ſonderlich im Recitativ vorzukommen pflegen (*):

Accorde ſolcher different bezeichneten einerley Clavium nennen, und hierdurch die eigentliche Diſtanz zwey ſolcher Modorum von andern, mehr oder weniger verwandten Modis Muſicis unterſcheiden ſolten. Wir werden unten im 5ten Capitel dieſer Abtheilung Gelegenheit bekommen, ein mehrers von dieſer Materie zu ſagen gedencken, biß dahin wir es verſpahren wollen.

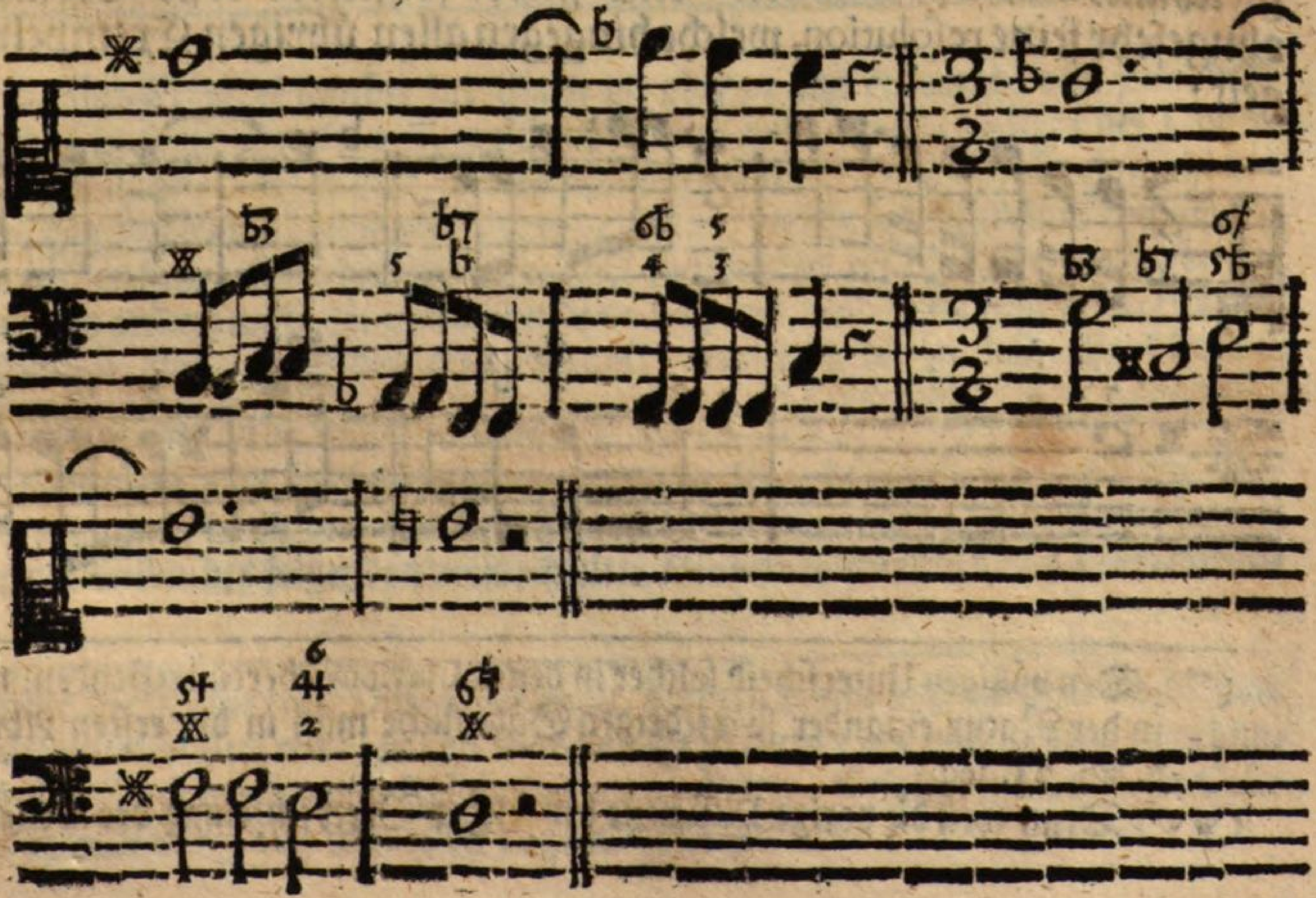
(*) Die Practici bedienen ſich iezuweilen ſolcher harten Sätze bey Expreſſion harter Worte, als des Schmertzes, der Verzweiffelung, der Grauſamkeit ꝛc. wobey ſie ſo viel möglich auff das Cantabile der Singeſtimme ſehen, und dem Accompagnement den Anſchlag der unerwarteten, und gleichſam unnatürlichen Harmonie überlaſſen. In vollſtimmigen Sachen practiciret man dann und wann dergleichen auch, alleiu es muß mit beſonderer Behutſamkeit geſchehen, damit wenigſteps keine Singeſtimme unnatürliche Intervalla bekomme.



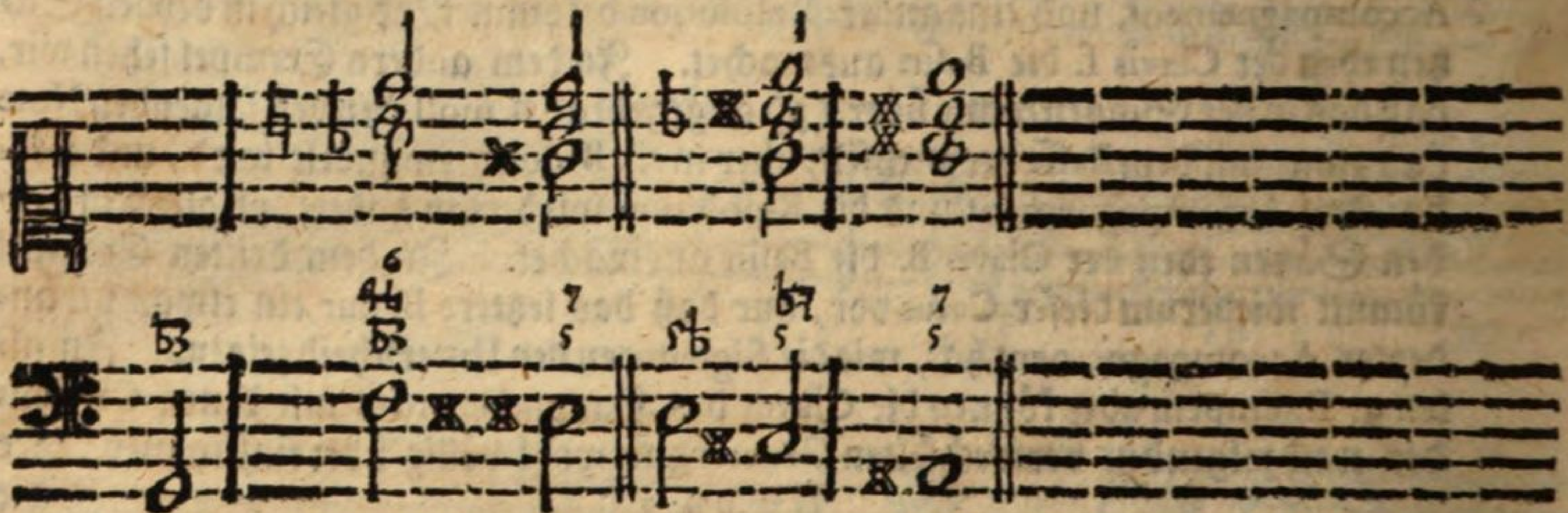
me· Dahero unter andern Arthen ſolcher verwechſelten Generum, diejenige Arth nicht unrecht ſcheinet, da man die Singeſtimme, in welcher die 2. different bezeichneten Semitonia nach einander vorkommen ſollen, in der erſten Bezeichnung ſo lange halten läſſet, biß die übrigen Stimmen das Genus würcklich verwechſelt.

In dem erſten Exempel ſehen wir, daß die 4ta maj. (1.) über den folgenden Satze (2.) nach denen Grodibus der Lineen, eine 5t. min. wird, und alſo ein gantz ander Accompagnement, und eine andere Reſolution bekommet, ob gleich in beyden Sätzen eben der Clavis f. die Baſin ausmachet. In dem andern Exempel ſehen wir, daß das in der Singeſtimme über (3) angegebene B. moll. bey der folgenden Note (4) zwar mit dem Baſſe verwechſelt, aber in ein B. dur verwandelt wird, und folgbar das Accompagnement und die Reſolution wiederum ändert, ob gleich in beyden Sätzen eben der Clavis B. die Baſin ausmachet. In dem dritten Exempel kömmt wiederum dieſer Caſus vor, nur daß das letztere B. dur ein etwas verändertes Accompagnement hat, wie die Signaturen den Unterſcheid zeigen. In allen 3. Exempein aber können die Claves des Haupt-Accordes mit denen Clavibus des nachfolgenden verwechſelten Generis gar wohl völlig übereinſtimmen, wer

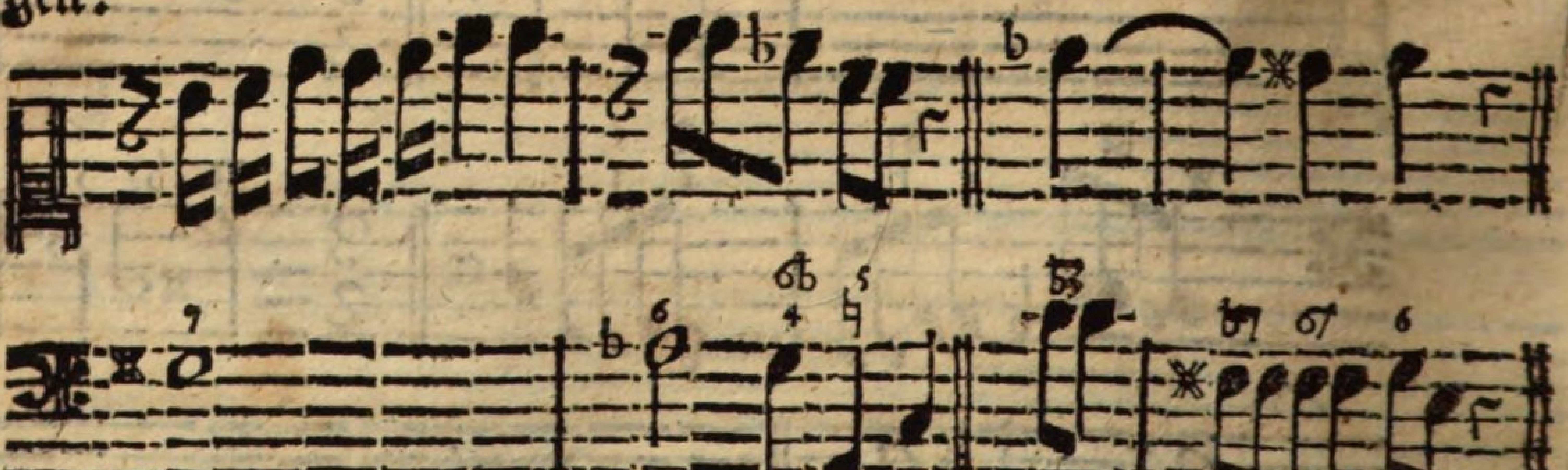
wechſelt, und der Sänger gleichſam die geſchehene Metamorphoſin allberei gewohnet iſt, wie nachfolgende Exempel zeigen. Ubrigens muß man von ſolchen faſt wieder die Natur lauffenden Changement der Tone freylich keine alltägliche Profeſſion machen, ſondern ſelbige ſelten, und mit einem Judicio anbringen:



die Accurateſſe ſuchen, und beyden Accorden einerley Accompagnement geben will, (**) wie aus folgenden erhellet:



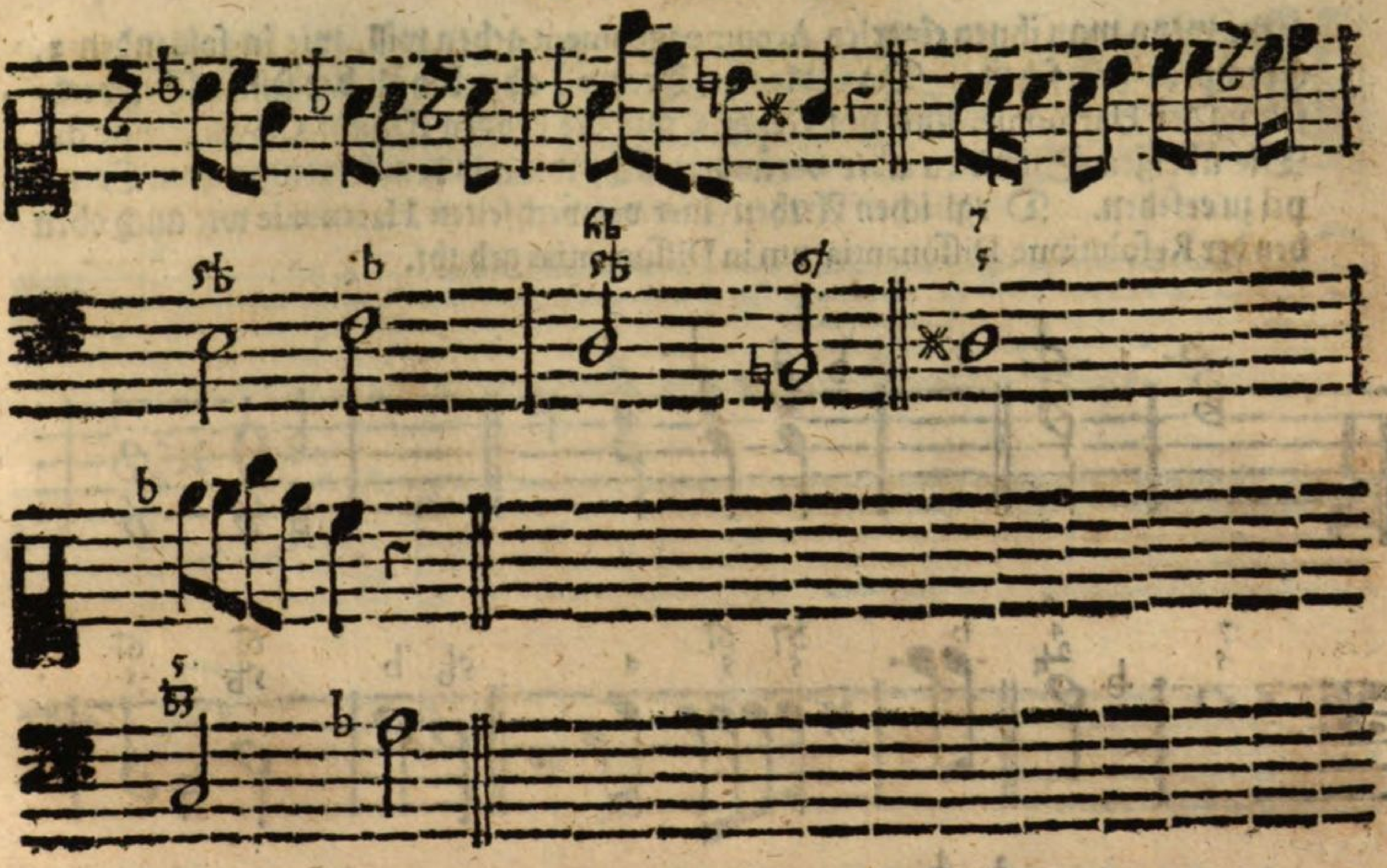
§. 79. Entſtehet aber bey einer nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, eine Conſonanz, ſo bin ich allerdings mit andern der Meynung, daß die Conſonanz nicht nothwendig reſolviren müſſe (ww), wofern ſich nicht die Gelegenheit dazu freywillig, und gleichſam a Caſu præſentiret. Alſo findet folgendes erſte Exempel von ohngefehr ſeine reſolution, welche hingegen allen übrigen Exempeln mangelt:



In

(**) Den völligen Unterſcheid ſolcher in denen Clavibus übereintreffenden, und doch in der Natur einander ſo wiedrigen Sätze ſuche man in der erſten Abtheilung §. 20. 21. seq.

(ww) Denn weil die vorige Diſſonanz bey ſolcher Verwechſelung des Generis nicht mehr

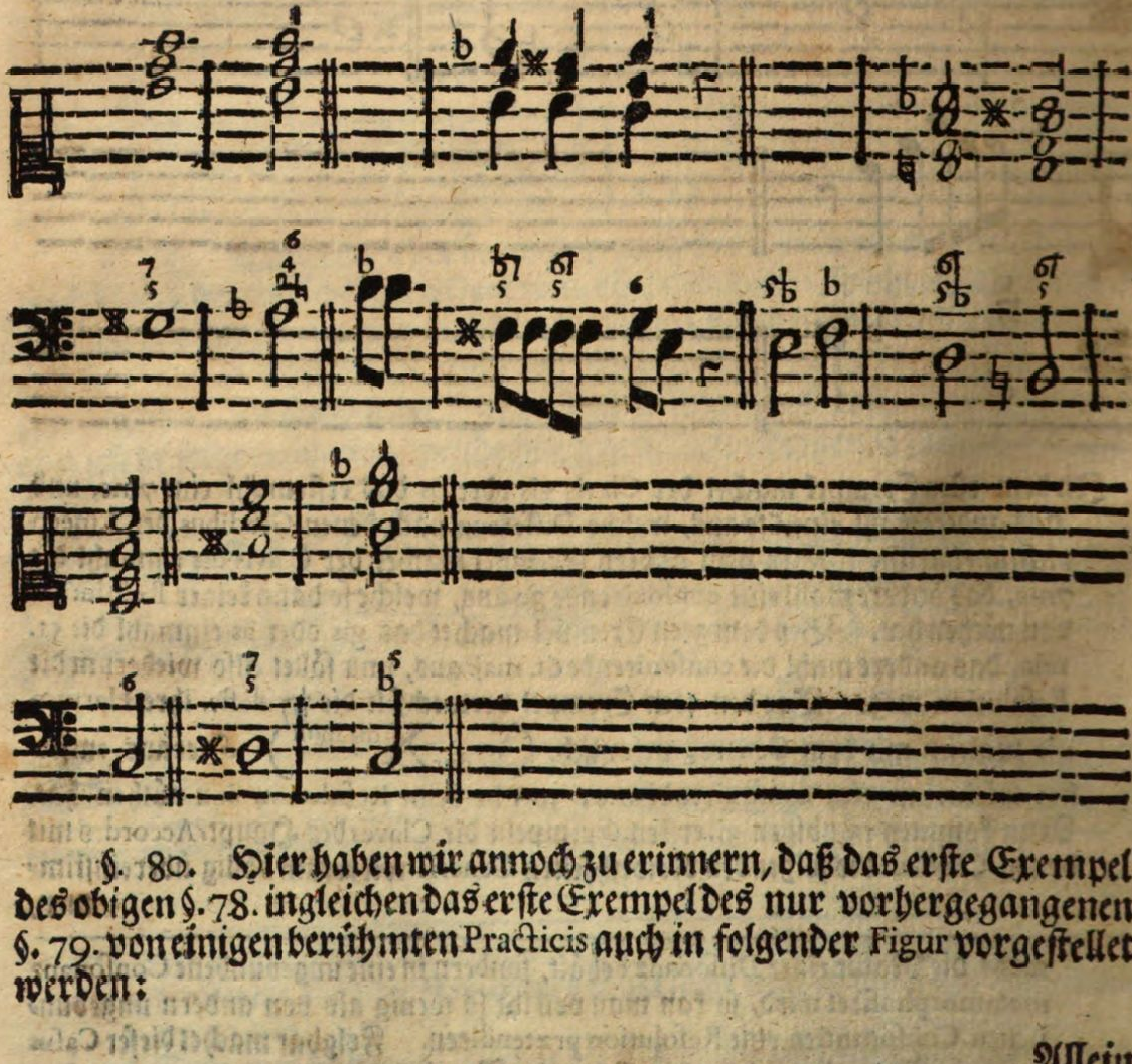


In dem erſten Exempel machet der Clavis gis oder as das erſtemahl eine 7me, und das andere mahl eine 6te aus, welche Differenz nach denen Gradibus der Lineen richtig eintrifft. Bey dem andern Exempel machet der Clavis dis einmahl die 7me, das andere mahl eine conſonirende 3e aus, welche ſo dann keiner Reſolution von nöthen hat. Bey dem 3ten Exempel machet das gis oder as einmahl die 5t. min. das andere mahl die conſonirende 6t. maj. aus, und fället alſo wiederum die Reſolution weg. Bey den 4ten Exempel verwechſelt die ♭7 defic. ihre Harmonie zugleich mit dem Genere, nehmlich. (c / dis dur X dis moll / e) Hieraus entſtehet wiederum eine conſonirende 6te, welche keine Reſolution von nöthen hat. Nun kommen in obigen 3. erſten Exempeln die Claves des Haupt-Accordes mit denen Clavibus des folgenden verwechſelten Generis wiederum völlig übereinſtimmen,

---

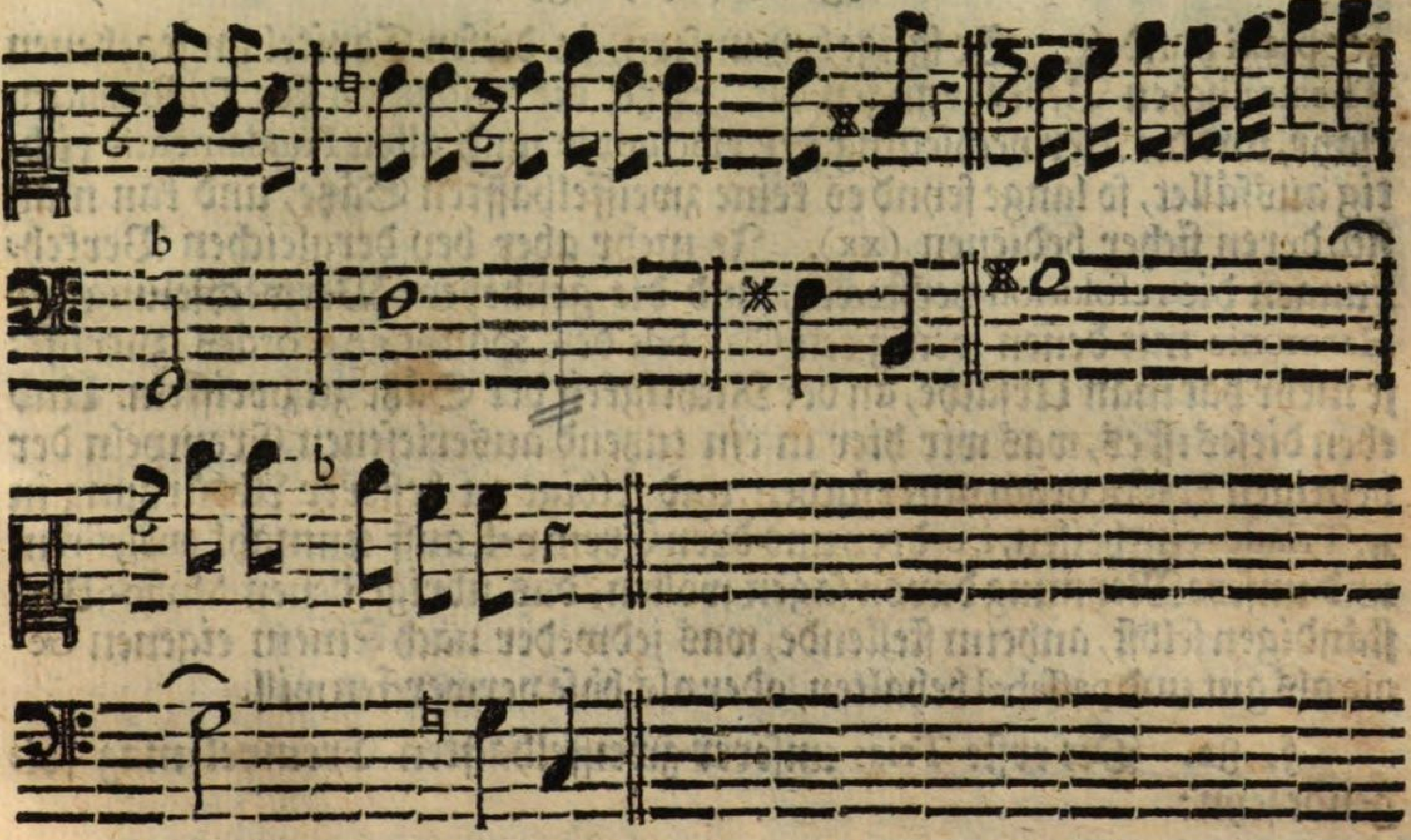
mehr die Natur einer Diſſonanz behält, ſondern in eine ungebundene Conſonanz metamorphoſiret wird, ſo kan man von ihr ſo wenig als von andern ungebundenen Conſonantien eine Reſolution prætendiren. Folgbar machet dieſer Caſus wohl eine Exception wieder die allgemeine Regel aus.

men, wenn man ihnen einerley Accompagnament geben will, wie in folgenden 3. Exempeln zu erſehen. Das obige 4te Exempel aber behält bey ſeiner Verwechſelung der Harmonie, und des Generis, nur die beyden Haupt-Claves c. und dis. Die übrigen Stimmen aber verändern ſich, wie aus dem folgenden 4ten Exempel zu erſehen. Dergleichen Arthen einer verwechſelten Harmonie wie auch oben bey der Reſolutione Diſſonantiarum in Diſſonantias gehabt.



§. 80. Hier haben wir annoch zu erinnern, daß das erſte Exempel des obigen §. 78. ingleichen das erſte Exempel des nur vorhergegangenen §. 79. von einigen berühmten Practicis auch in folgender Figur vorgeſtellet werden:

Allein

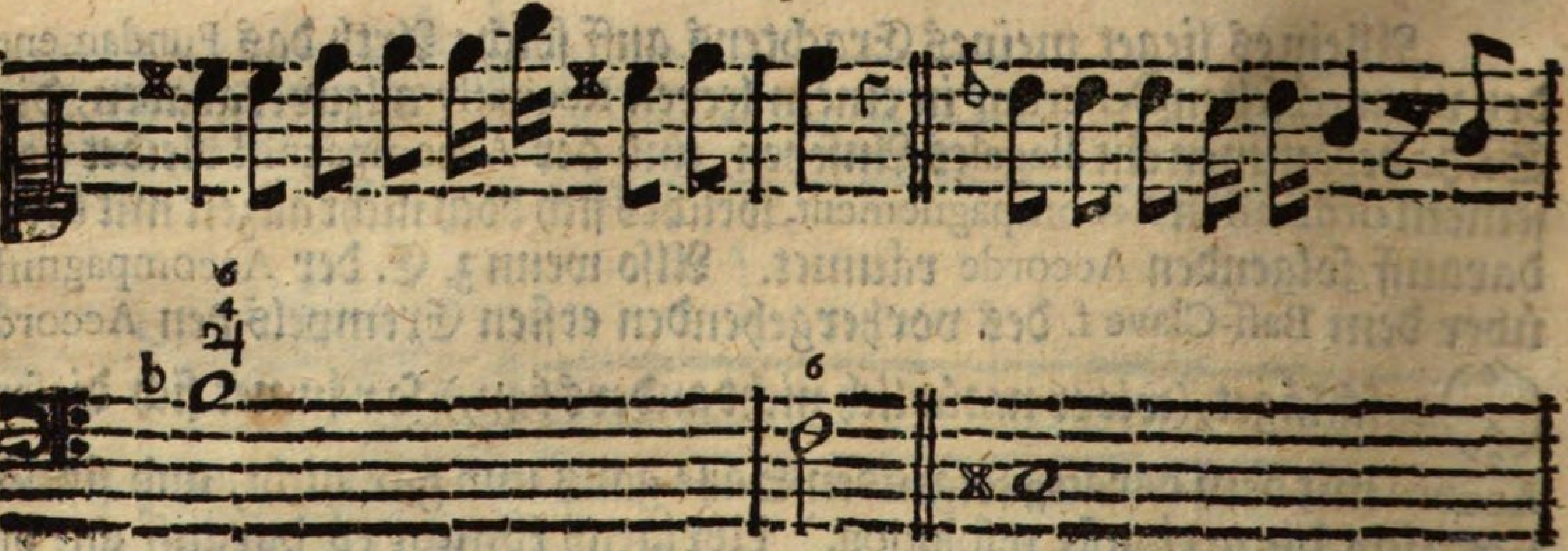


Allein es lieget meines Erachtens auff ſolche Arth das Fundament der verwechſelten Generum in einem leeren Recitativ allzuvergraben, die Sätze bekommen ein illegales Anſehen, und der Accompagniſt bleibet bey ſeinem ordinairen Accompagnement, welches ſich doch nicht allzeit mit dem darauff folgenden Accorde räumet. Alſo wenn z. E. der Accompagniſt über dem Baſſ-Clave f. des vorhergehenden erſten Exempels den Accord $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ anſchläget, (wie er natürlich nicht anders kan,) ſo räumet ſich dieſer Accord mit dem darauff folgenden Satze gantz und gar nicht, und findet ſich nicht die geringſte reſolution. Ubrigens kömmt es darauff an, ob man dergleichen Surpriſen wenigſtens im Recitativ vor etwas ſchönes paſſiren laſſen will, wofern die Expreſſion der Worte hierzu Gelegenheit giebet.

§. 81. Wir kommen endlich zum 8ten und letzten punct dieſes Capitels, welcher von einigen dunckeln, und zweiffelhafften Caſibus in heuti-

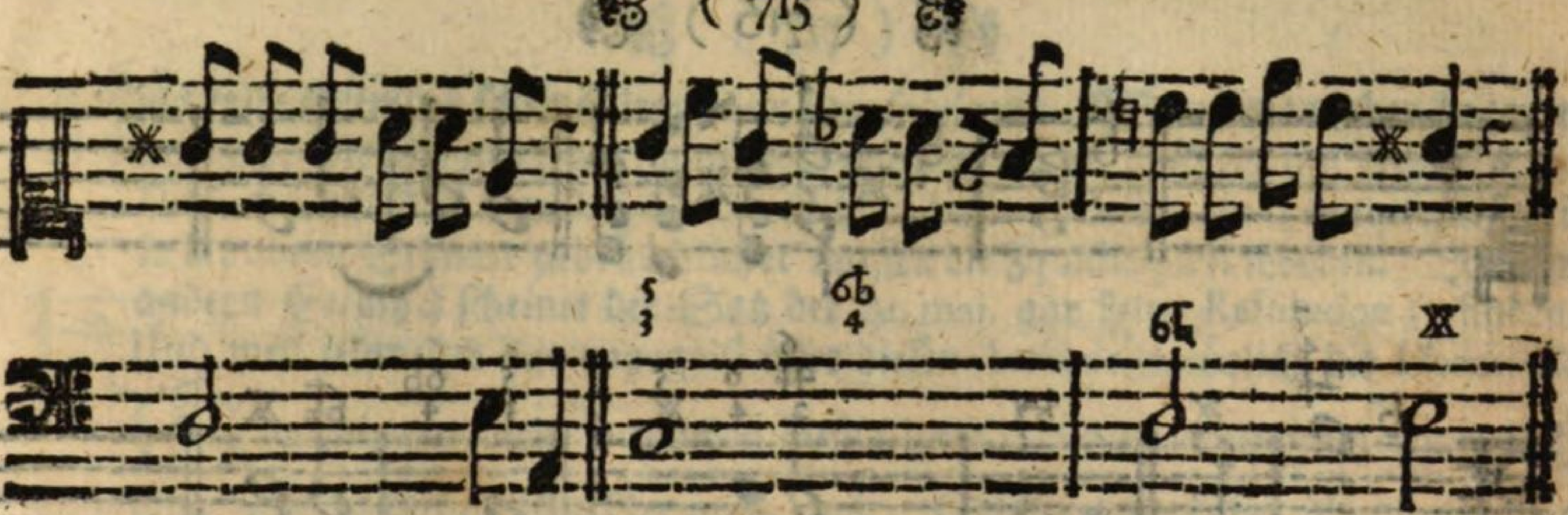
ger praxi handelt. So lange bey unſern, in dieſen Capitel angegebenen Theatraliſchen Verkehrungen der Sätze, die reſolution der Diſſonantien klahr, und die Verwechſelung der Harmonie nach allen Fundamentis richtig ausfället, ſo lange ſeynd es keine zweiffelhafften Sätze, und kan man ſich deren ſicher bedienen (xx). Je mehr aber bey dergleichen Verkehrungen die reſolution verſtecket, und die geſchehene Verwechſelung der Harmonie mit denen wenigſten Clavibus des Haupt-Accordes zutrifft: je mehr hat man Urſache, an der Richtigkeit der Sätze zu zweiffeln. Und eben dieſes iſt es, was wir hier in ein tutzend auserleſenen Exempeln der heutigen Practicorum unterſuchen, und ſelbige zu beſſerer Abkürtzung in 4. Triades eintheilen, i. e. drey und drey Exempel auff einmahl analyſiren, und unſere Meynung davon ſagen wollen, das übrige denen Muſic-Verſtändigen ſelbſt, anheim ſtellende, was jedweder nach ſeinem eigenen Genie als gut und paſſabel behalten, oder als böſe verwerffen will.

§. 82. Die erſte Trias unſerer zweiffelhafften Exempel mag folgende ſeyn:



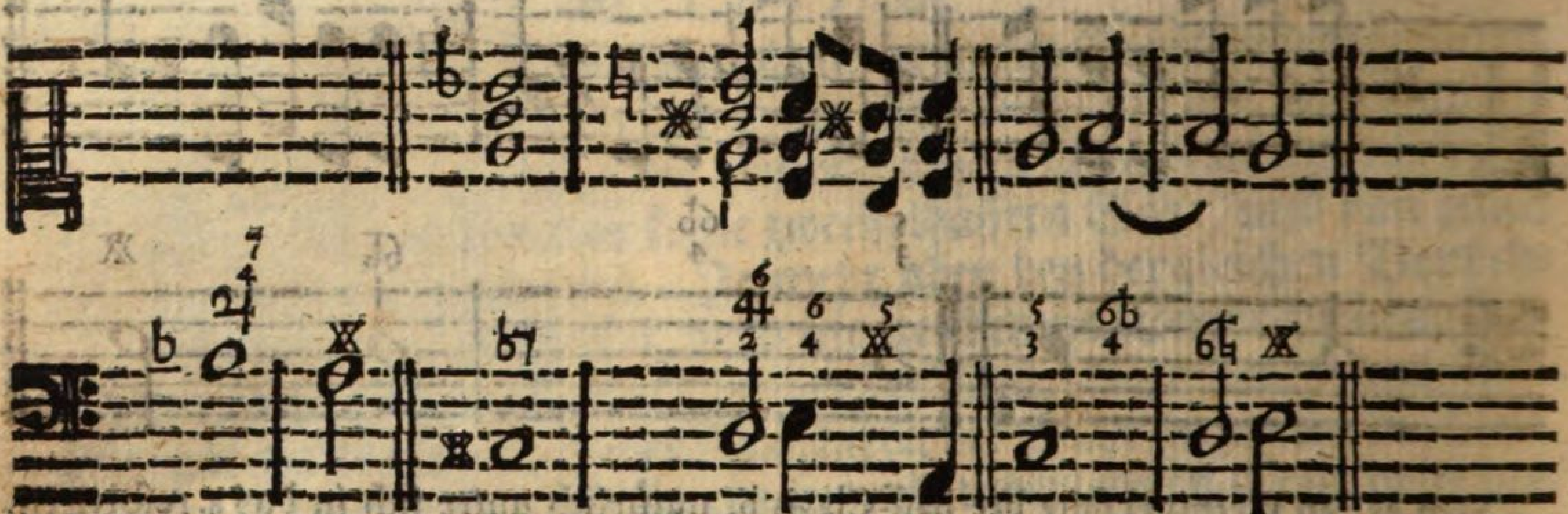
Im

(xx) Dahero auch allzu delicaten Componiſten und Contrapunctiſten unverwehret iſt, ſich nur an dergleichen undiſputirliche Sätze zu halten, und alle die übrigen fahren zu laſſen, wo einige ſcheinbahre libertät hervorleuchtet.



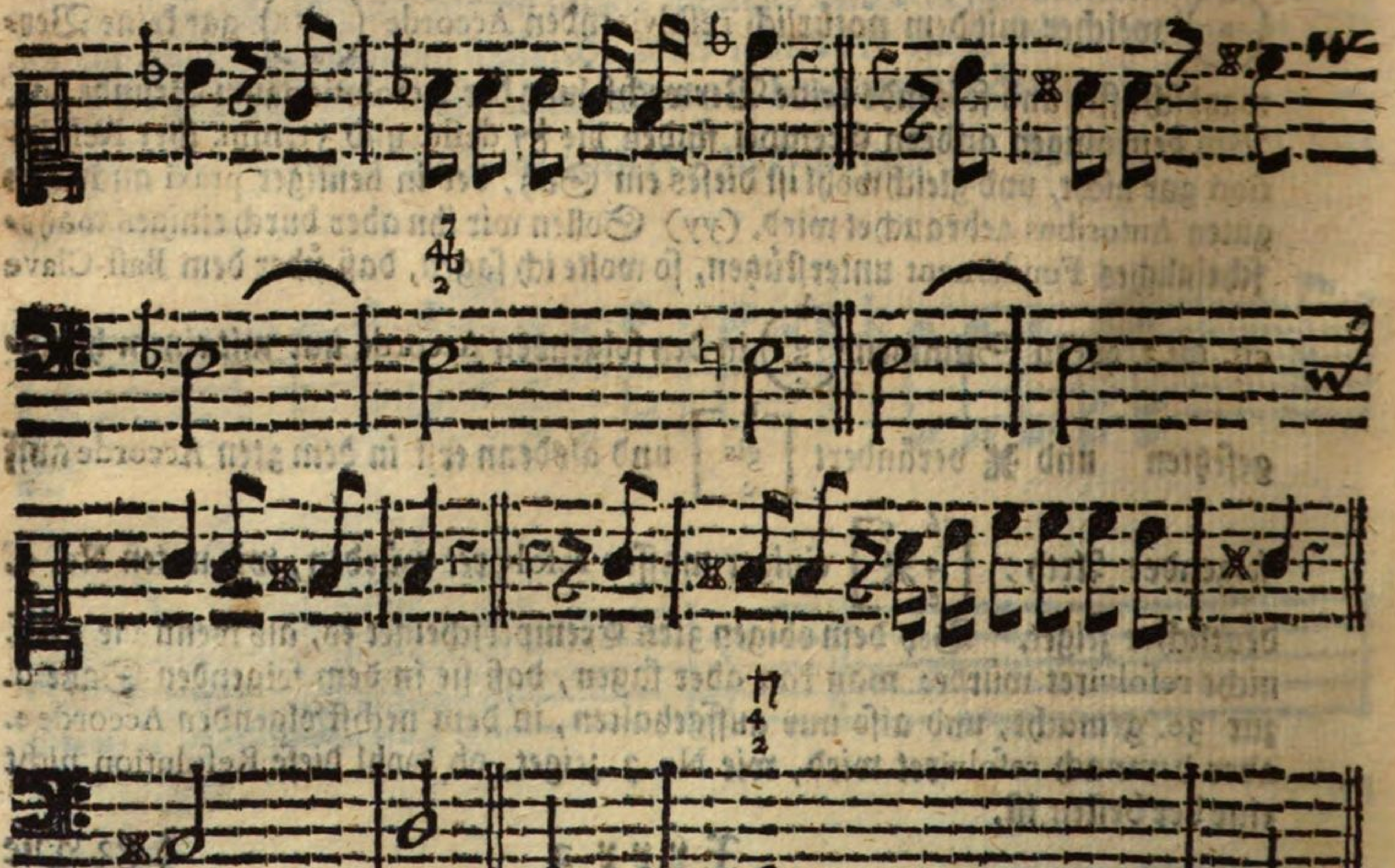
Im erſten Exempel ſolte der Baſſ-Clavis b. natürlich unter ſich in das a. reſolviren, wie unten No. 1. ausweiſet. Er wirfft aber dieſen eintzigen reſolvirenden Clavem in die obern Stimmen, und erwehlet dabey einen gantzen frembden Accord (d a f) welcher mit dem natürlich reſolvirenden Accorde (e cis a) gar keine Verwandſchafft, und folgends keine Verwechſelung der Reſolution zum Grunde hat. Bey dem obigen andern Exempel finden die b7 defic. und 5t. min. ihre Reſolution gar nicht, und gleichwohl iſt dieſes ein Satz, der in heutiger praxi auch von guten Autoribus gebrauchet wird. (yy) Sollen wir ihn aber durch einiges wahrſcheinliches Fundament unterſtützen, ſo wolte ich ſagen, daß über dem Baſſ-Clave cis. die 3. obern Stimmen (b g e) in den folgenden Accorde nur mit einem hinzugeſetzten und ✳ verändert [h gis c] und alsdenn erſt in dem 3ten Accorde auff folgende Arth: [6 5 / 4 ✳ / e] einiger maſſen reſolviret würden, wie unten No. 2. deutlicher zeiget. Bey dem obigen 3ten Exempel ſcheinet es, als wenn die 4te f. nicht reſolviret würde: man kan aber ſagen, daß ſie in dem folgenden Satze d. zur 3e. gemacht, und alſo nur auffgehalten, in dem nechſtfolgenden Accorde e. aber demnach reſolviret wird, wie No. 3. zeiget, ob wohl dieſe Reſolution nicht eine der beſten iſt.

(yy) Oben §. 66. iſt die Reſolution dieſer b7 defic. auff eine andere Arth entſchuldiget worden, ſo lange die 5t. min. nichts dabey zu thun hat.

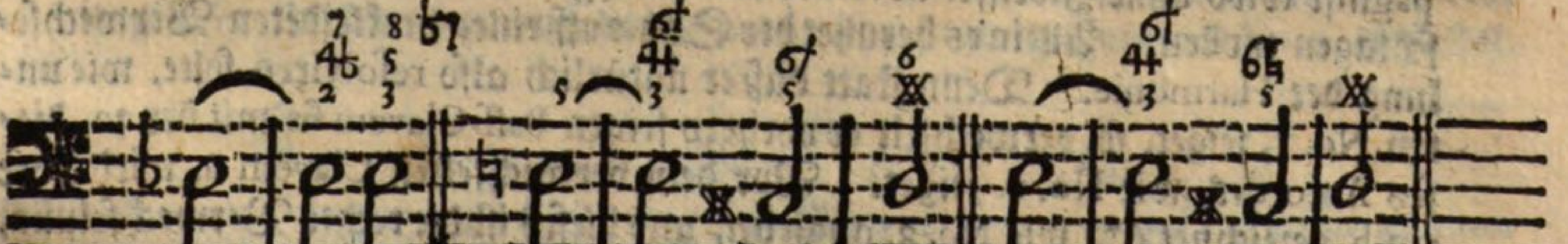


No. 1. No. 2. No. 3.

§. 83. Die andere Trias mag folgende Exempel auffweiſen:



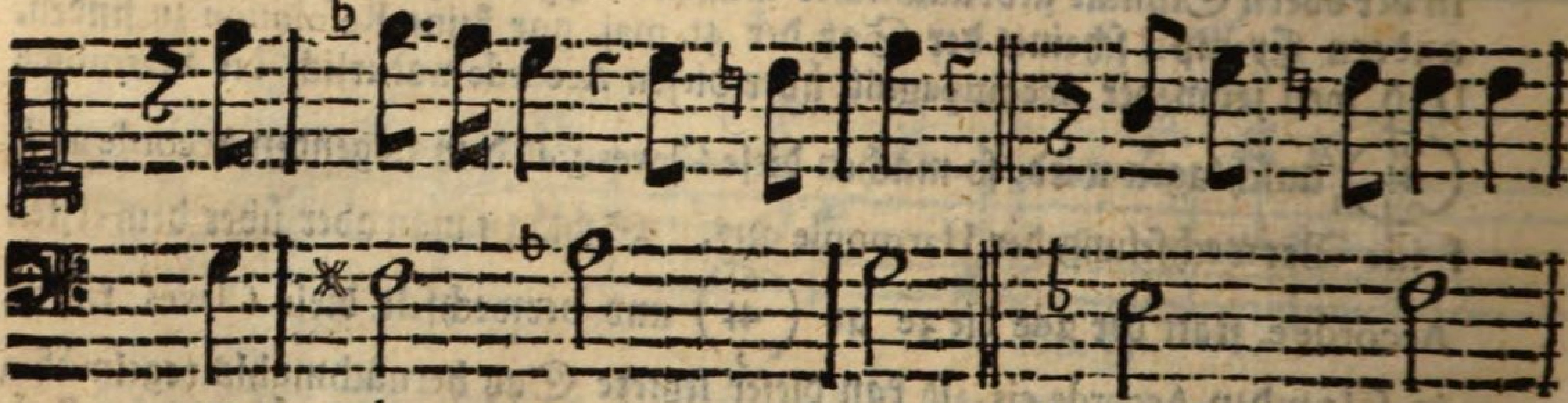
Das erſte Exempel ſcheinet irregulair zu reſolviren. Wenn man aber dagegen anſiehet, wie es unten No. 1. natürlich reſolviren ſolte, ſo findet ſich keine andere Differenz, als daß dem Baſſ-Clavi des letzten halben Tactes ein ♮ vorgeſetzet, und in der obern Stimme gebräuchlicher maſſen die ♭7 anticipiret worden. In dem andern Exempel ſcheinet der Satz der 4t. maj. gar keine Reſolution zu finden. Und weil jedweder Accompagniſt über dieſen Accorde natürlich die Harmonie $\left(\begin{smallmatrix}6\!\!\!/ \\ 4\sharp \\ 2\sharp\end{smallmatrix}\right)$ anſchlagen wird, ſo machen dieſe Claves mit dem folgenden Accorde auch keine Verwechſelung der Harmonie aus. Schläget man aber über dem erſten Accorde e. ſtatt der 2de die 3e an $\left(\begin{smallmatrix}6\!\!\!/ \\ 4\sharp \\ 3\end{smallmatrix}\right)$ und verwechſelt dieſe Claves richtig in folgenden Accorde cis, ſo kan dieſer letztere Satz hernachmahls regelmäßig reſolviren, wie unten No. 2. zeiget. Oder man kan auch die 6/7 über dieſem Baſſ-Clave cis in die 6♮ verwandeln, ſo fället der Ambitus vor die ſingende Stimme natürlich aus, wie No. 3. zeiget. In dem obigen 3'en Exempel ſolte die Reſolution des bekandten Satzes $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7 \\ 4 \\ 2\end{smallmatrix}\right\}$ natürlich wieder zurück in $\left\{\begin{smallmatrix}5 \\ 3 \\ g\end{smallmatrix}\right\}$ treten. Die 2. Haupt-Claves dieſes Accordes ſeynd $\left(\begin{smallmatrix}h \\ g\end{smallmatrix}\right)$ weil die in dem Satze $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7 \\ 4 \\ 2\end{smallmatrix}\right\}$ verſteckte 5t. min. $\left(\begin{smallmatrix}c \\ fis\end{smallmatrix}\right)$ natürlich in dieſe 2. Claves zu reſolviren pfleget: $\left(\begin{smallmatrix}c & h \\ fis & g\end{smallmatrix}\right)$ Nun werden zwar beſagte Haupt-Claves $\left(\begin{smallmatrix}h \\ g\end{smallmatrix}\right)$ bey dem folgenden reſolvirenden Accord mit Hinzuſetzung eines ✕ $\left(\begin{smallmatrix}h \\ gis\end{smallmatrix}\right)$ behalten, allein es wird dabey ein neuer Clavis e. angeſchlagen, welches Verfahren eben nicht zu tadeln, und läufft wiederum auff diejenige Arth einer verwechſelten Harmonie hinaus, wie wir oben bey der Reſolutione Diſſonantiarum in Diſſonantias geſehen.



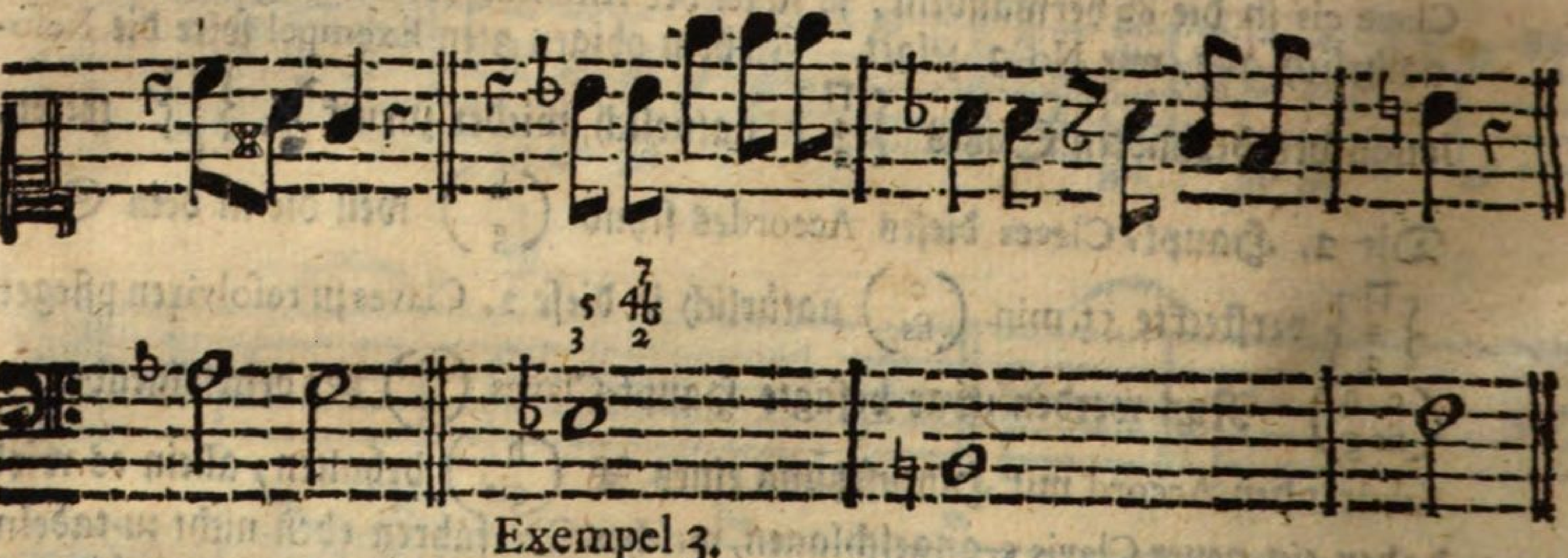
No. 1. No. 2. No. 3.

 §. 84. Die

§. 84. Die dritte Trias mag in folgenden 3. Exempeln beſtehen, davon die erſten beyden allerdings verwirret, und dunckel ſcheinen, ob ſie gleich von einem groſſen Meiſter herſtammen:



Exempel. 1. Exempel. 2.

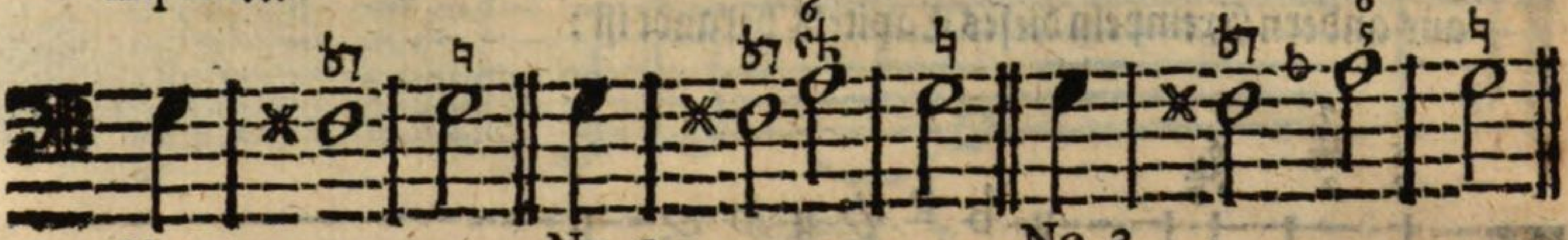


Exempel 3.

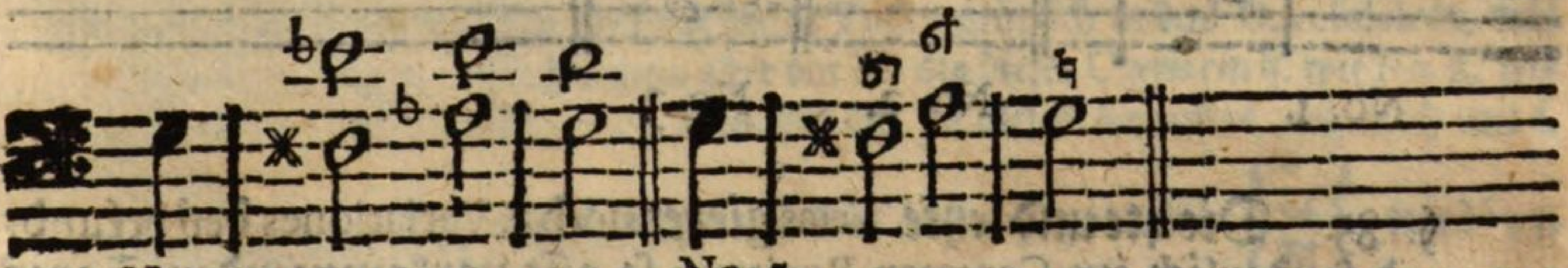
Bey dem erſten Exempel erſcheinet keine Reſolution der b7 defic. und der Accompagniſt wird ohne Zweiffel über der Baſſ-Note gis oder as die natürliche 6te f. anſchlagen wollen. Allein es beruhet der Satz auff einer verkleideten Verwechſelung der Harmonie. Denn ſtatt daß er natürlich alſo reſolviren ſolte, wie unten No. 1. zeiget, ſo verwechſelt er vorhero ſeinen Baſſ-Clavem fis mit der 3e. dieſes Accordes, wie No. 2. zeiget. Vor dem verwechſelten Clavem a. wird aber ein b. gezeichnet (*) wie No. 3. angiebet, und dieſes iſt die rechte Verwechſelung, und das legale Accompagnement des Satzes, nach welchen die Reſolution der b7 def.

(*) Daß man bey dergleichen Verwechſelungen ein neues ✻ oder b hinzuſetzen könne, ſolches haben wir allbereit oben angemercket.

♮7 def. erſt bey dem folgenden Tacte eintritt. Daß aber auff ſolche Weiſe in ordentlichen Stimmen 2. Quinten entſtehen würden zwiſchen der obern Stimme und dem Baſſe, wie unten No. 4. zeiget, ſolches ſuchet man entweder in vollſtimmigen Accompagnement zu verbergen, oder man kan auch bey dem gis oder as die 6♮ alleine ohne die 5te anſchlagen, wie No. 5. zeiget, dergleichen Weglaſſung ſolcher verwechſelten überflüßigen Stimmen bey dem Accompagnement nichts importiret.

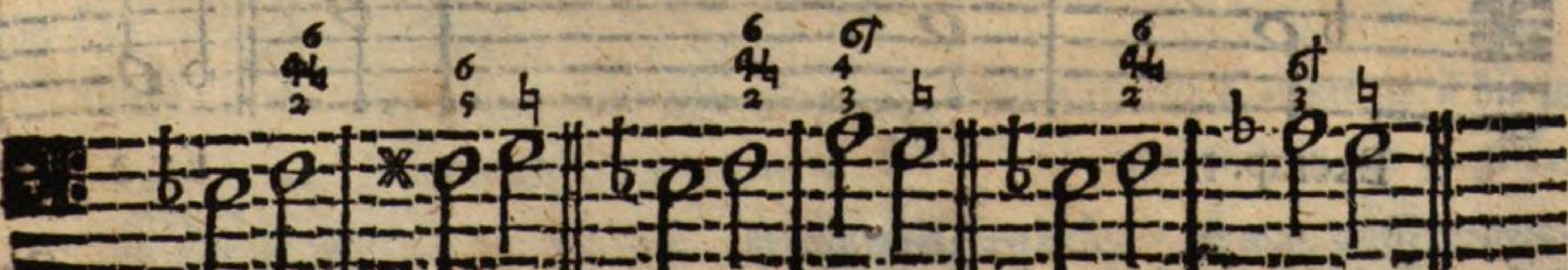


No. 1. No. 2. No. 3.



No. 4. No. 5.

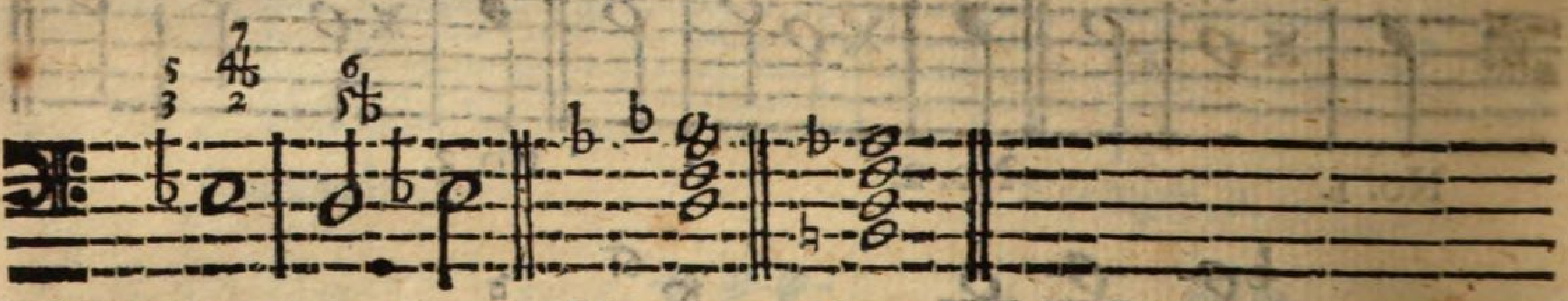
Das obige andere Exempel hat über dem Baſſ-Clave f. den Accord. $\left\{\begin{matrix}6\\4\,4\natural\\2\end{matrix}\right\}$ Dieſer nun findet dem erſten Anſehen nach wiederum keine Reſolution. Es beruhet aber die Sache abermahls auff einer verkleideten Verwechſelung der Harmonie. Denn die Reſolution des Satzes f. ſolte alſo heiſſen, wie nechſt unten No. 1. zeiget. Statt deſſen aber verwechſelt der Baſſ ſeinen Clavem fis mit der 3e ſeines Accordes, ſo käme der richtig verwechſelte Satz No. 2. heraus. Vor dieſen neuen Clavem wird ein b. hinzugeſetzet, und die über eben dieſen Clave ſich befindende überflüßige 4t. maj. kan man wiederum nach Gefallen behalten, oder weglaſſen, da denn letzternfalls das natürliche Accompagnement No. 3. entſtehet.



No. 1. No. 2. No. 3.

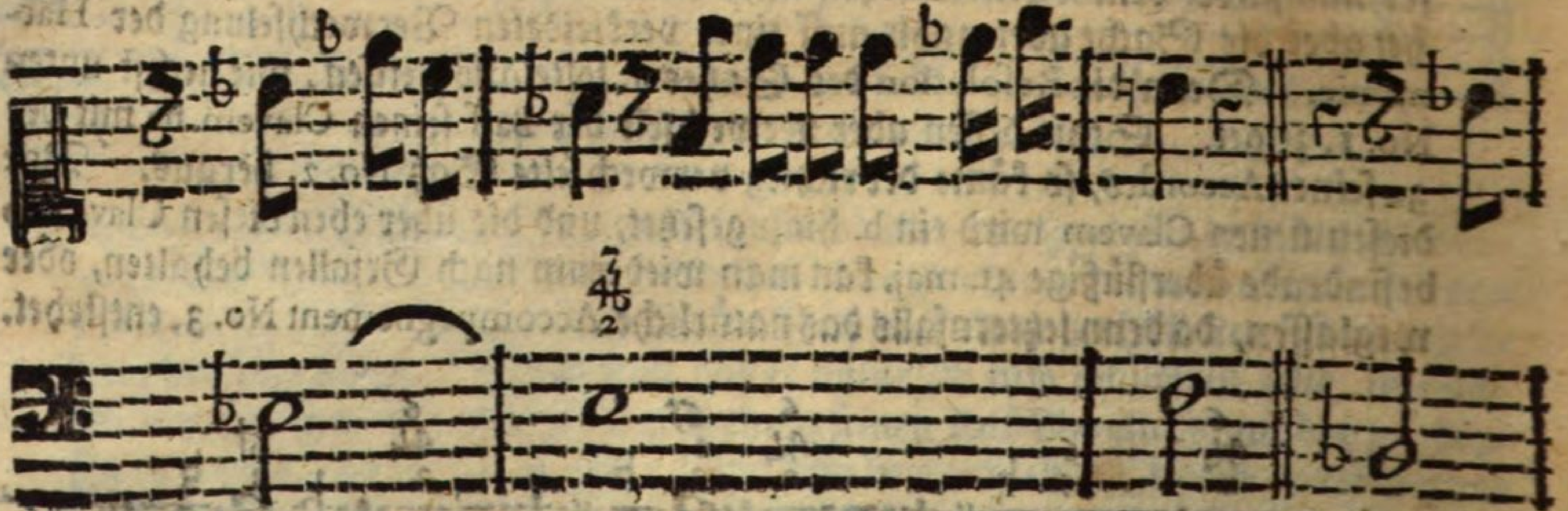
Das

Das obige 3te Exempel dieſes §. ſolte natürlich alſo reſolviren, wie unten No. 1. zeiget. Nun hat allda der reſolvirende Baſſ-Clavis d. folgende Stimmen über ſich, wie No. 2. zeiget. Dieſer Satz aber wird dergeſtalt verkehret, daß die obere Stimme B. zum Baſſ-Clave erwehlet, jedoch vor dieſen Baſſ-Clavem ein ♮. geſetzet wird, auff dieſe Arth kommet der verwechſelte Satz No. 3. heraus, wie er in obigen 3ten Exempel befindlich. Beſagter Satz aber verwechſelt hernach bey dem folgenden Baſſ-Clave f. ſeine Harmonie zum andern mahle, auff Arth, wie uns ſchon aus andern Exempeln dieſes Capitels bekandt iſt:



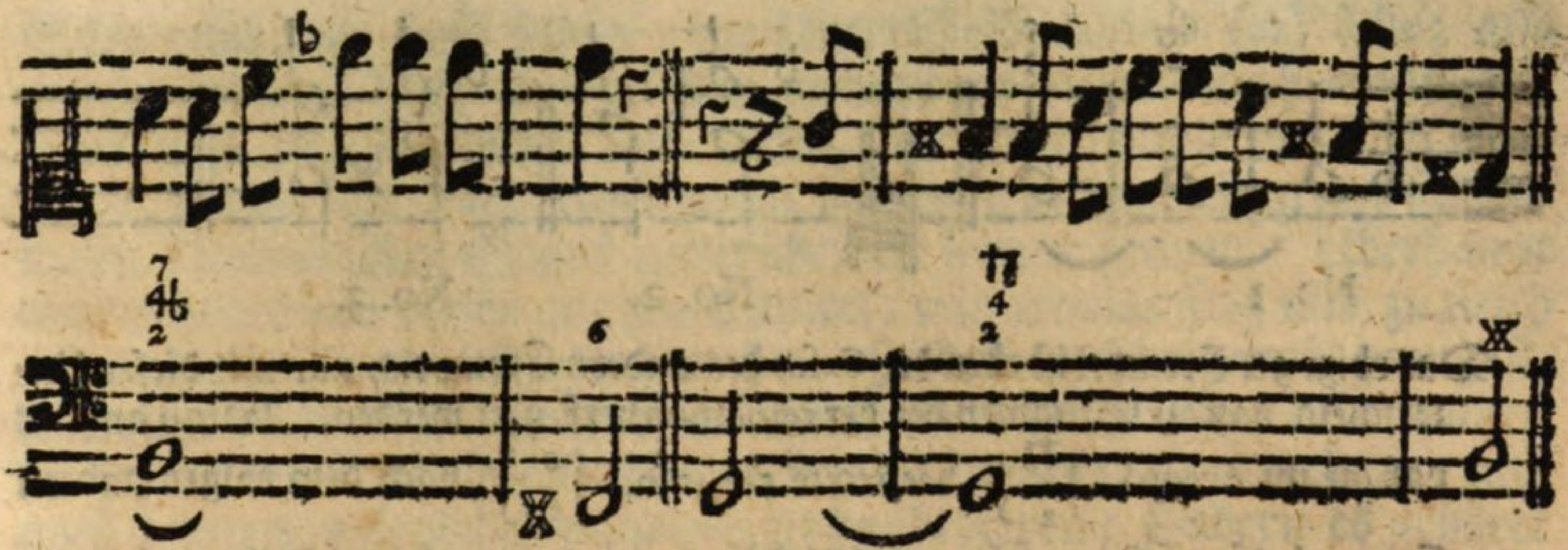
No. 1. No. 2. No. 3.

§. 85. Die 4te und letzte Trias giebet noch 3. Variationes des bekandten, und ſonderlich im Cantaten-Recitativ ſo offt vorkommenden Satzes {7 4 2} an:



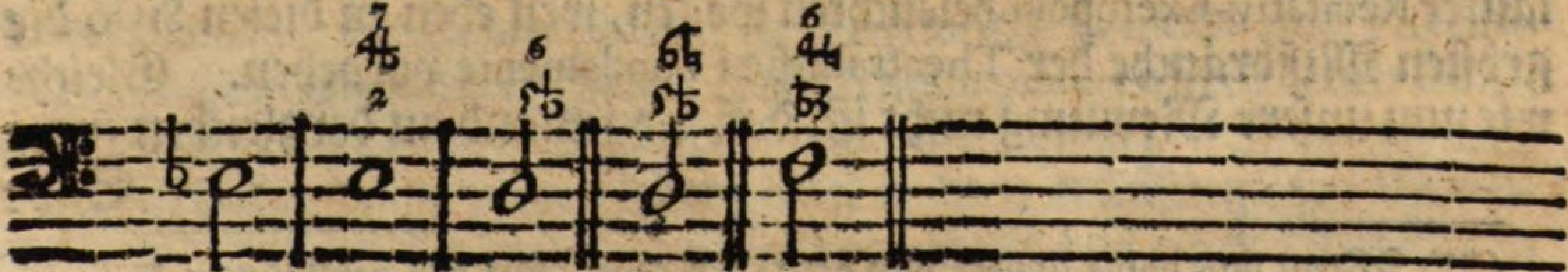
Exemp. 1. Ex. 2.

In



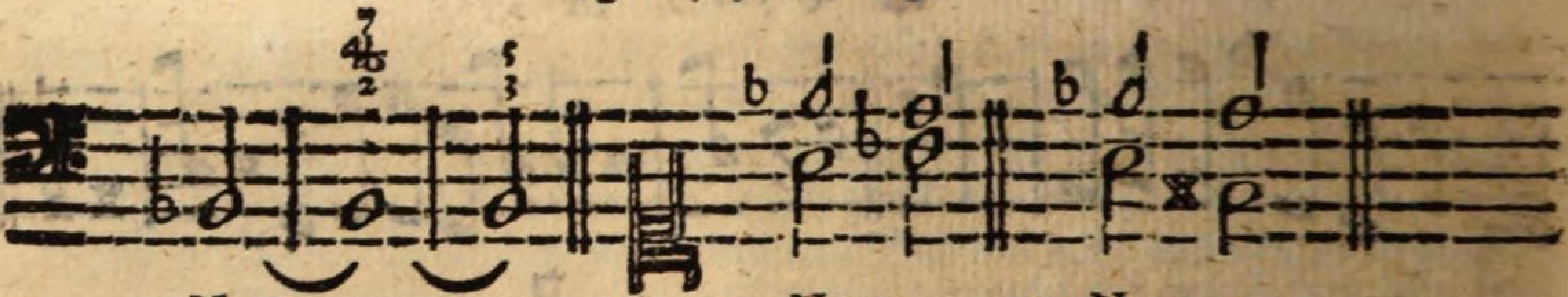
Exemp. 3.

In dem erſten Exempel ſolte der letzte halbe Tact natürlich in das D. reſolviren, wie unten No 1. zeiget. Setzet man aber vor die 6te dieſes Clavis ein ♮. wie No. 2. zeiget, und verwechſelt alsdenn die Baſin mit der 3e dieſes Accordes, nehmlich mit f. ſo entſtehet das obige erſte Exempel mit dem Accompagnement {6 4♮ b3}, wie No. 3. zeiget. Solte aber der Accompagniſt die b3. dieſes Satzes nicht errathen, und ſtatt deſſen die 2de, nehmlich {6 4♮ 2} anſchlagen, ſo muß man ſolches allerdings vor eine Libertät annehmen, die hier nichts importiret.



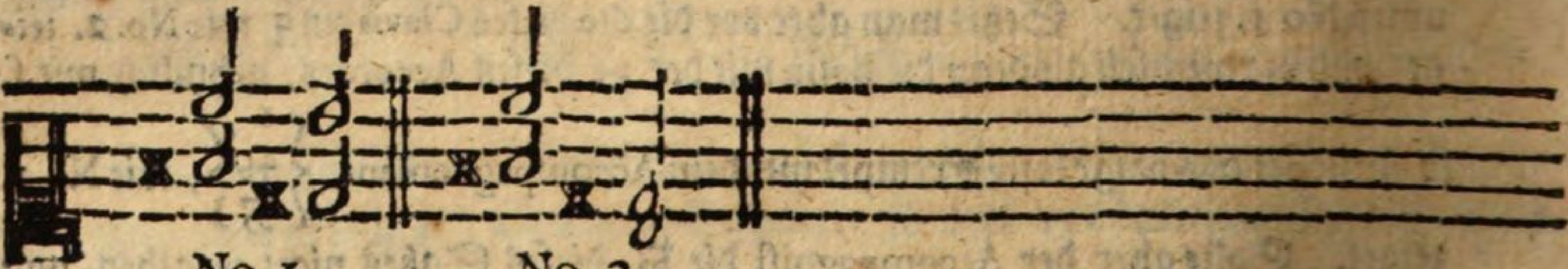
No. 1. No. 2. No. 3.

Das obige andere Exempel ſolte alſo reſolviren, wie unten No. 1. zeiget, weil die in dem Accord {7 4 2} verborgene 5te min. {dis moll / a} natürlich in die 3e zu reſolviren pfleget, wie No. 2. zeiget. Allein weil eben beſagte 5te min. auſſerordentlicher Weiſe auch in die 6te reſolviret, wie No. 3. zeiget, ſo ſiehet man, daß der Baſſ des obigen andern Exempels in eben dieſe reſolution fällt.



No. 1. No. 2. No. 3.

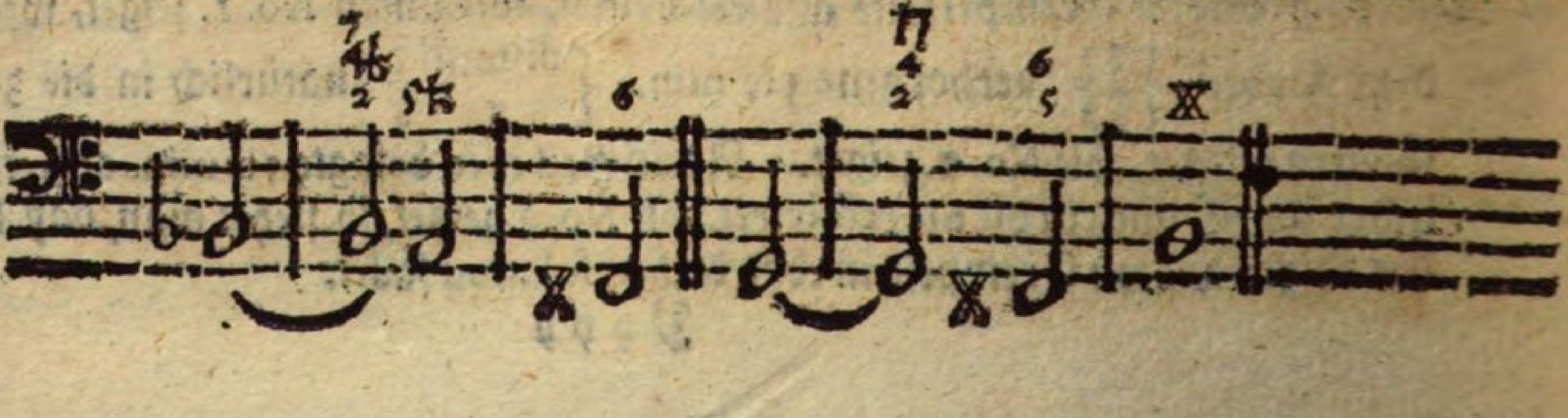
Das obige 3te Exempel iſt eben der Caſus des andern Exempels, nur mit dieſen Unterſcheid, daß die Stimmen bey der reſolution verkehret werden. Denn an ſtatt daß die im Accord $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ verſteckte 5te min. $\left\{\begin{smallmatrix}c\\fis\end{smallmatrix}\right\}$ nach dem obigen andern Exempel alſo reſolviren ſolte, wie unten No. 1. zeiget, ſo verkehret ſie ihre reſolution alſo, wie No. 2. ausweiſet, in welche reſolution denn der Baſſ des obigen 3ten Exempels (**) einfället.



No. 1. No. 2.

§. 86. Dieſes wären nun die dunckeln und zweiffelhafften Caſus der heutigen praxeos, die wir allhier beſonders, und zwar deswegen in lauter Recitativ-Exempeln beleuchten wollen, weil eben in dieſen Stylo die gröſten Mißbräuche der Theatraliſchen Fundamente vorgehen. Gleichwie nun unſere Meynung nicht iſt, daß ſich jemand an dergleichen freye Sätze

(**) Wenn das obige andere und dritte Exempel ohne den gebundenen Baſſ alſo gebrauchet würden, wie folget, ſo würde ihr Fundament klährer in die Augen leuchten, wiewohl mir die letztere Reſolution dennoch wenig Satisfaction giebet:



Sätze gewöhnen, und ſelbige ohne Unterſcheid imitiren (zz) ſolle; alſo erwächſet denen Muſic-Studirenden wenigſtens dieſer Nutz hieraus, daß ſie darinne ihr Judicium practicum üben, und das ſchwartze von dem weiſſen, ich meyne, die Gradus eines guten, paſſabeln, böſen, beſſern und ſchlimmern Theatraliſchen Satzes unterſcheiden lernen können. Uberhaupt aber erhellet aus dieſen gantzen Capitel, wie weitläufftig und zugleich delicat dieſes Theatraliſche ſtudium ſey. Indem nicht einmahl genug iſt, jedweden Muſicaliſchen Satz ohne Unterſcheid nach denen ordentlichen Regeln vor und mit der Reſolution der Diſſonantien zu verkehren, und nach denen gewöhnlichen principiis zu handthieren: ſondern es gehöret auch praxis und Erfahrung dazu, wenn dergleichen Bemühung nicht ungeräumt heraus kommen ſoll. Denn mit einem Satze läſſet ſich dieſes practiciren, mit dem andern aber nicht, und läufft entweder wieder den Guſto, oder wieder andere Harmoniſche Regeln, die uns im Wege ſtehen. Dahero man hierinnen eben ſo wohl auff Exempel und gute Autores practicos zu ſehen nöthig hat, wie man ſonſt bey Erlernung der Compoſition überhaupt zu thun, und Lehrbegierigen anzurathen pfleget, ehe ſie ſelbſt einen Muſicaliſchen Habitum erlangen.

§. 87. Indeß nutzet dieſes Capitel zweyerley Muſicis. 1) Denen angehenden Componiſten, welche hier die wahren Fundamenta des gantzen Theatraliſchen Styli erklähret finden, die ihnen vielleicht noch frembde Dinge seynd. 2) Denen Accompagniſten, welche Cameral- und Theatraliſche Sachen (allwo ordentlicher Weiſe keine Signaturen über denen Bäſſen zu finden) ex fundamento wollen accompagniren lernen. Denn wie will ein angehender Accompagniſt jederzeit die rechten vollſtimmigen Signaturen ſolcher auſſerordentlicher Theatraliſchen Sätze aus einer 2 ſtimmigen Cantate, Arie, Recitativ &c. heraus ſuchen und errathen, wenn er die Verkehrungen dieſer Sätze, ihre auſſerordentlichen reſolutiones, und andere anſcheinende Neuigkeiten ſelbſt nicht verſtehet? Ich habe Accompagni-

 ſten

(zz) Ob ich gleich nicht läugne, daß ich ſonſt hierinnen freye Ausländer ſelbſt imitiret habe, worinnen ich aber nach gründlicher Unterſuchung dieſer Materie allerdings einen mäßigen Tritt zurücke thun werde.

ſten gekennet, welche weil ſie etwan das a. b. c. der Compoſition, ich meyne die gebräuchlichſten, aus Con- und Diſſonantien beſtehende harmoniſchen Sätze, nebſt ihren ordinairen reſolutionibus erlernet, ſo haben ſie alles nach dieſer Elle meſſen, und diejenigen Theatraliſchen Sätze vor unzuläßige Libertäten ausgeben wollen, die ſie nicht fundamentaliter accompagniren können, ſondern darüber hin gewiſchet, wie die Katze über den heiſſen Brey. Unſern Accompagniſten aber allhier, werden wir nunmehro zu beſſerer Einſicht præpariret haben, weswegen wir unſere Theatraliſche Theorie hiermit beſchlieſſen, und zur würcklichen praxi des Theatraliſchen Accompagnementes ſchreiten.

Das

Das II. Capitel.

Von
Dem General-Baſs ohne Signaturen, und wie dieſe in Cameral- und Theatraliſchen Sachen zu erfinden.

§. 1.

Wir haben allbereit zu Anfange des vorhergehenden Capitels gedacht, daß wenn wir von unbezifferten General-Bäſſen reden, wir nur diejenigen Cammer- uud Theatraliſchen Sachen verſtehen, allwo nach überall eingeführten Gebrauch wenigſtens die Vocal- oder Concert-Stimme zugleich über dem Baſſe geſchrieben ſtehet. Gleichwie nun dieſe Concert-Stimme ordentlicher Weiſe das meiſte, und gleichſam die gantze Força eines Muſicaliſchen Stückes ausmachet: Alſo fället es einem Accompagniſten deſto leichter, daraus den hier und dar abwechſelnden Ambitum modi zu erkennen, (a) und die nöthigſten Signaturen mit Beyhülffe wohlgegründeter Kunſtgriffe zu errathen, wie wir in dieſen Capitel erklähren werden. Wenn man alſo den ſtatum cauſæ in dieſer Materie nach allen Umſtänden wohl betrachtet:

1) Was vor ein Subjectum dazu erfodert wird, das dergleichen Bäſſe ohne Ziffern accompagniren lernen ſoll? Nehmlich ſo ein Subjectum, welches einen bezifferten General-Baſs allbereit en perfection tractiret, und folgbar ihm die Harmoniſchen Säze, und Gänge nicht unbekandt ſeynd.

(a) Eben dieſes iſt auch der Endzweck aller Regeln, welche von unbezifferten General-Bäſſen gegeben werden.

2) Wie dergleichen unbezifferte Bäſſe beſchaffen ſeyn ſollen? Nehmlich die Concert-Stimme, und folgbar die Força des muſicaliſchen Stückes ſoll zugleich über dem Baſſe geſchrieben ſtehen.

3) Durch was vor Kunſt-Griffe man zu ſolcher Wiſſenſchafft gelangen ſoll? Nehmlich durch wenige aus der Compoſition ſelbſt genommene Regeln, welche eintzig und allein zur Erkläbrung und Erkentniß des muſicaliſchen Ambitus führen.

So darff man wahrhafftig kein ſo groſſes Hahnen-Geſchrey machen von der Schwührigkeit ſolcher unbezifferten Bäſſe, und von der Unmöglichkeit Regeln davon zu geben. Gewiß iſt doch einmahl, daß ein rechtſchaffener Accompagniſt den Ambitum modorum verſtehen, und dergleichen unbezifferte Cammer- und Theatraliſche Sachen accompagniren lernen muß, er mag nun dieſe Kunſt von ſeinen Meiſter, oder aus ſelbſt eigener langen Erfahrung lernen. (b) Soll er es von ſeinen Meiſter lernen? ſo werden ihm hier dergleichen wohlgegründete Regeln eben dasjenige ſagen, was ihm ein Meiſter (auf deſſen Treue und Geſchicklichkeit er ſich anders verlaſſen kan) mündlich ſagen, mit ihm über dieſen oder jenen unbezifferten General-Baſs raiſonniren, diſcuriren, oder nach denen principiis der Compoſition Anleitung geben kan. Soll er es aber aus ſelbſt eigener Erfahrung lernen, ſo iſt ja unwiederſprechlich, daß dieſer Weg gantz ungleich länger, ſchwehrer, u. weniger fundamental iſt, als wenn man lehrbegierige durch kurtze, und gründliche præcepta ſuchet geraden Weges anzuführen. Dieſes letztere nun iſt unſer Vorhaben, und alſo wollen wir uns weiter nicht irren laſſen, ſondern denen Lehrbegierigen zu beſondern Nutz zeigen, wie man die Signaturen ſolcher unbezifferten Bäſſe erfinden müſſe

I. Aus der über dem Baſſe geſchriebenen Vocal- oder Inſtrumental-Stimme.

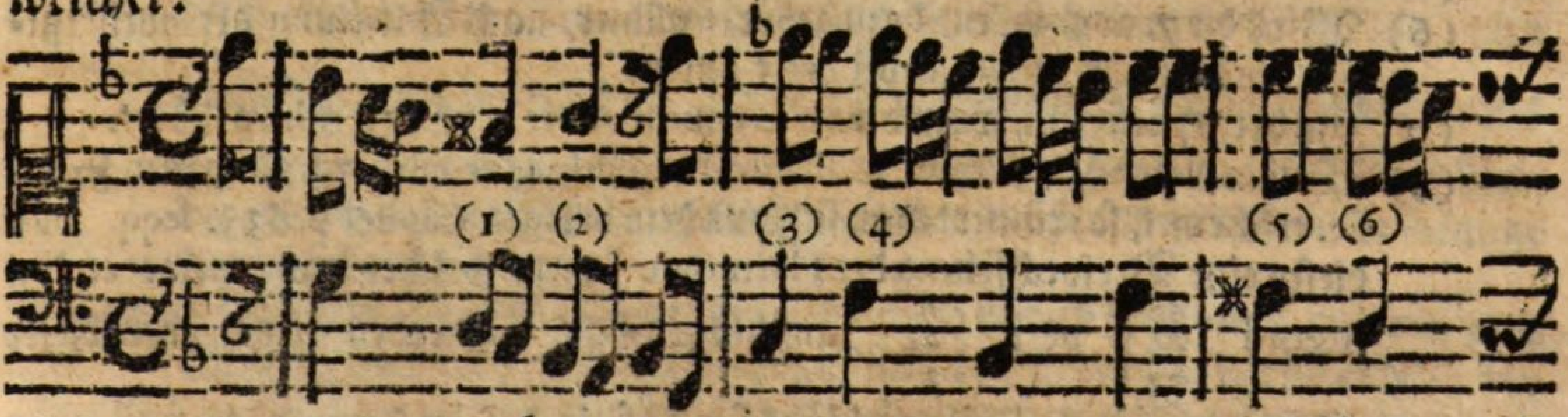
II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

III. Aus

(b) Tertium non datur, woſern man keine Regeln zu laſſen will, man müſte denn in dieſer Materie auf Inſpirationem divinam warten.

III. Aus etlichen Special-Regeln, oder aus dem Ambitu der Modorum ſelbſt.

§. 2. Das leichteſte gehet voran, wenn wir ſagen, daß die Signaturen zuerſt aus der darüber ſtehenden Stimme zu erfinden ſeynd. Und dieſes gehet vornehmlich die Diſſonantien und deroſelben reſolutiones an, welche man nirgends anders, als aus der Partitur des Componiſten herhohlen kan. (c) Dieſes aber iſt gar kurtze Arbeit. Denn wenn z. E. im Baſſe der Clavis D. und in der darüber ſtehenden Stimme der Clavis C. angegeben wird, ſo weiß man ſchon, daß dieſes eine 7me iſt, zu welcher bekandter maſſen die 3e und 5te gehöret, alſo ſchläget man den Accord zuſammen an, und brauchet es weiter keiner Künſte. Findet man ferner im Baſſe dem Clavem E. und in der darüber ſtehenden Stimme das b moll, ſo weiß man, daß dieſes die 5t. min. ſey, zu welcher die 3e und 6te gehöret, welche man wiederum zuſammen anſchläget. Und ſo mit allen übrigen Signaturen. Wir wollen zu völliger Erläuterung folgendes Exempel beyfügen, allwo die darüber geſetzte Stimme gar offt aus dem ordinairen Accord ſo wohl in andere Conſonantien, als in die meiſten Diſſonantien ausweichet:



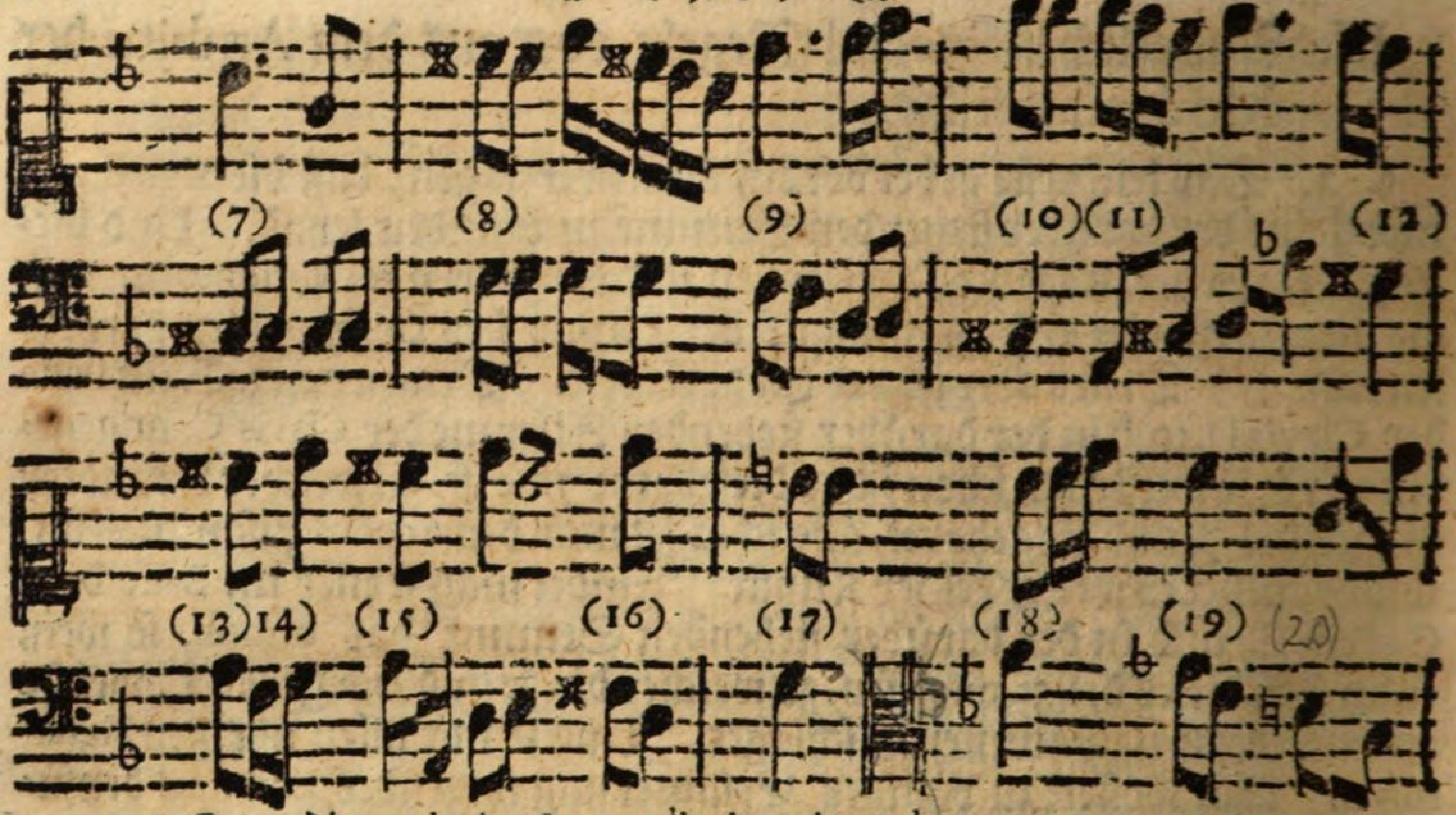
dieſen Baſs nun ohne darüber geſchriebene Signaturen zu accompagniren, ſo giebet uns die Vocal-Stimme folgende nach denen no. no. marqvirte Sätze an:

No. (1) Wird die 3 maj. bey denen ordinairen Accorde angedeutet.

(2) Giebet die 6 an, dazu gehöret bekandter maſſen die 3. und 8.

(3) Bei-

(c) Denn ſo lange der Componiſt die Freyheit hat, nach gefallen Con- oder Diſſonantien, ingleichen dieſe, oder eine andere Diſſonanz an eben die Stelle zu ſetzen, ſo lange



No. (3) Zeiget die 3. min. bey dem ordinairen Accorde.

(4) Zeiget ♭7 an, dazu gehöret bekandter maſſen die 3. 5. und 8.

(5) Deutet 5t. min. an, dazu die 3. und 6. gehöret.

(6) Wird die 7. angegeben, dazu gehöret allhier, nach Anleitung der vorhergehenden Note, die 3maj. nebſt der 5 und 8.

(7) Giebet ♭7 defic. an, wozu bekandter maſſen die 3, und 5t. min. gehöret.

(8) Weil in dieſen Satze keine ordinaire Reſolution der vorhergegangenen ♭7 defic. erſcheinet, ſo erinnert man ſich aus dem vorigen Capitel p. 638. ſeqq. daß dieſes eine Verwechſelung der Harmonie ſey, zu welcher man entweder den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\ 4^{\sharp}\\ \flat 3\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}6\\ 4^{\sharp}\\ 2\end{matrix}\right\}$ anſchlagen kan. Hierbey dienet eben dieſer Satz zum Exempel, wie nöthig es ſey, daß ein habiler Accompagniſt alle oben gelehrte Theatraliſche Verwechſelungen der Harmonie wohl verſtehe, wofern er nicht in finſtern tappen, und in ſeiner Kunſt vollkommen werden will.

(9) Giebet die 6te, und (10) die 5t. min. an. Die dazu gehörigen Stimmen ſeynd bekandt.

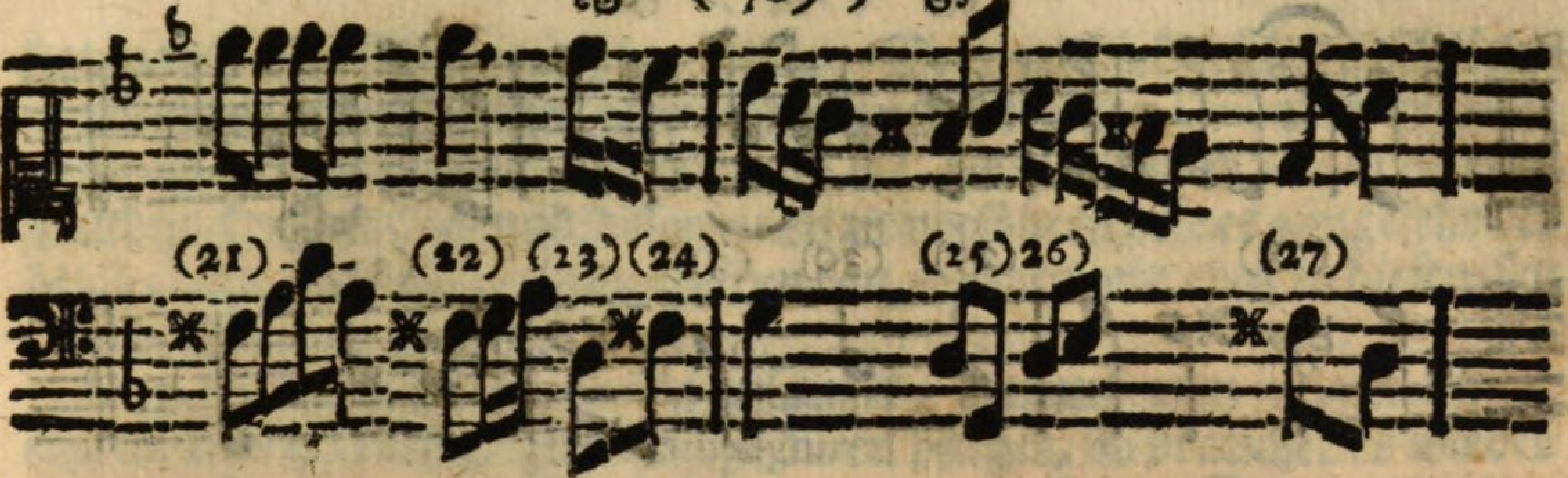
(11) Zeiget die 7. wozu hier 3. maj. 5. und 8. gehören.

(12) Weiſet die 76. auf, wozu bekandter maſſen die 3, auch wohl die 5t. min.

biß

---

ge iſt auch vor Anfänger kein anderer Weg zu Erfindung ſolcher Diſſonantien übrig. Denn von dem Gehör wollen wir hier nicht ſagen.



biß zu Eintritt der 6. kan angeſchlagen werden. Man kan aber auch hier die beyden 16theil in der Vocal-Stimme vor eine bloſſe Variation annehmen, und alſo mit dem Accord der 7. die gantze Note durch halten, die verwechſelte resolution dieſer 7. aber erſt in der folgenden Baſs-Note ſuchen, wie oben p. 664 ſeqq. die Fundamenta nebſt deutlichen Exempeln gezeiget worden.

No.(13) Zeiget die 3 maj. (14) die 6te, und (15) die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ an, zu welcher bekandter maſſen die 5. und 8. gehöret.

(16) Giebet die 6te, (17) die 3 maj. und (18) die 4t. maj. an, zu welcher letzten bekandter maſſen die 2. und 6. gehören.

(19) und (20) geben beyde die 6. an.

(21) Giebet die b7 def. an. Weil aber die Vocal-Stimme in folgenden Noten beſtändig einerley Clavem wiederhohlet, der Baſs hingegen biß zu (22) eine bloſſe Variation des erſten Accordes {b7 / fis} vorſtellet, ſo erkennet man hieraus die oben p. 560. ſeqq. gezeigte Arth einer verwechſelten Harmonie, und bleibet mit der rechten Hand in gedachten erſten vollſtimmigen Accorde ſo lange liegen, biß endlich bey

(23) Die bißherige Diſſonantien zur 9. werden, welche hier 3 maj. und 5te, zum Uberfluß auch die 7. zu ihren Neben-Stimmen haben mag, und endlich bey

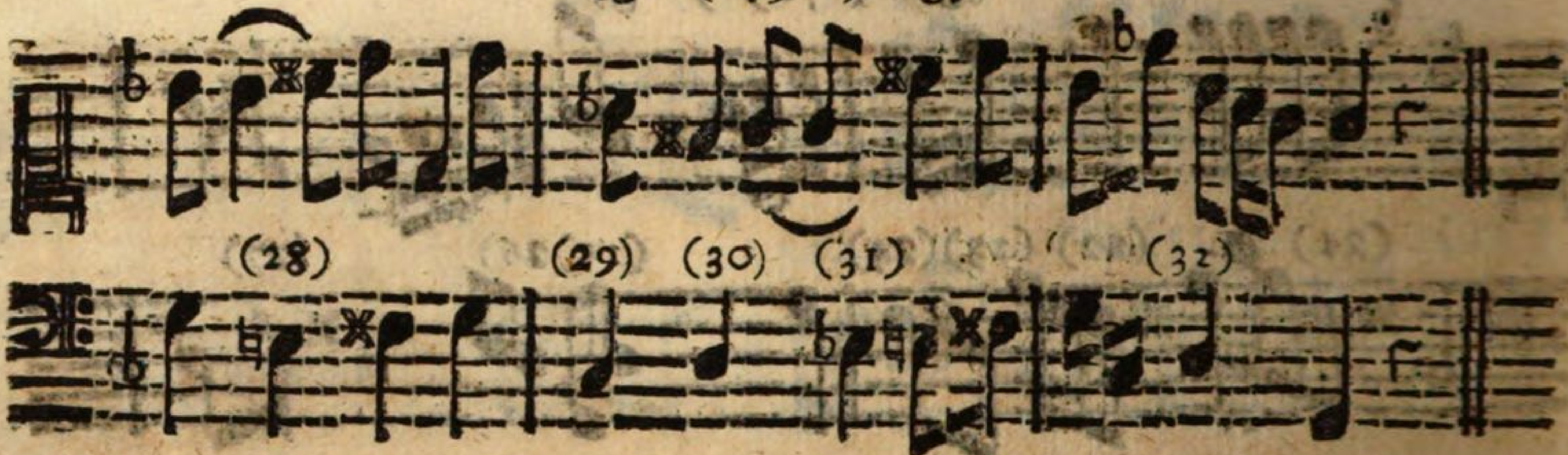
(24) in die 6te reſolviret, bey welcher 6. die vorher beſtändig gelegene 5t. min. c. gleichfalls kan beybehalten, und endlich über der folgenden Baſs-Note reſolviret werden.

(25) und (26) geben die 3 maj. (27) aber die 6te an, bey

(28) Werden in der Vocal-Stimme 5♮ und 67 beyde gleich nach einander angegeben, welche den bekandten Satz {67 / 5♮ / 3} ausmachen.

(29) Wird 6♮ angegeben, welche ihre natürliche 3. min. bey ſich hat. Das

 gleich



gleich darauf folgende fis aber ſchicket ſich hier nicht zu dieſen Accorde, alſo iſt es nur als eine Anticipation des künfftigen Accordes anzuſehen, und wird ordentlicher Weiſe im Accompagnement gar weggelaſſen. (NB. Man wolte denn, den völligen Accord der zukünfftigen Note { a / fis / d } mit der rechten Hand zugleich anticipiren, welche Arth des Accompagnementes, weil ſie bey vielen dergleichen Anticipationibus kan angebracht werden, und bey dem 5ten Puncte des vorhergehenden Capitels übergangen worden, man ſich allhier beſonders mercken kan.)

No. (30) Giebet die g maj. an, die nachfolgende 4te iſt wiederum eine Anticipation des folgenden Satzes, und kan entweder im Accompagnement gar weggelaſſen, oder der gantze Accord der folgenden Note auf nur gedachte Arth mit der rechten Hand anticipiret werden.

(31) Giebet die 3. und gleich darauff die 6 ſuperfl. an, welche beyde beyſammen ſtehen, und alſo zugleich angeſchlagen werden können.

(32) Iſt endlich die bekandte Cadenz { 6 5 / 4 ✕ } da die Stimme durch die 6te und 5te zum Final geführet wird.

§. 3. Hier möchte man nun den Einwurff machen, und fragen, woher man alsdenn die Diſſonantien errathen ſolle, wenn die Vocal- oder Concert-Stimme hier und da ſtille ſchweiget, oder beſagte Diſſonantien in denen übrigen Stimmen verborgen ſtecken, welche nicht über dem Baſſe geſchrieben ſtehen? Hierauff iſt mit Unterſcheid zu antworten.

Erſtlich bey denen Cantaten, Arien und Solo ohne Inſtrumente, welche ſonderlich im Cammer-Stylo, ſo zu reden, das tägliche liebe Brod ſeynd, hat

hat man dieſer Vorſorge nicht nöthig. Denn wo die darüber geſchriebene Stimme ſtille ſchweiget, oder was ſie nicht ſelbſt von Con- und Diſſonantien angiebet, da hat der Accompagniſt die Freyheit nach ſeinen eigenen Gutdüncken mit Con- und Diſſonantien zu verfahren, wie es ohngefehr der Muſicaliſche Ambitus modorum leiden kan, welchen wir eben in dieſen Capitel beſchreiben werden.

§. 5. Was gantze Spartituren anlanget, woraus man insgemein die Opern, Duett, Trio &c. zu accompagniren pfleget, ſo brauchet es wieder keines beſinnens, woher die Diſſonantien zu errathen. Denn wo die Vocal-Stimme aufhöret, da fangen die Inſtrumente an, und alſo mangelt es niemahls an Gelegenheit der Intention des Componiſten einzuſehen, und die nothwendigen Signaturen zu obſerviren. Jedoch wird auch hier ein ungeübter Accompagniſt Schwürigkeiten finden, wofern er nicht durch Solide Erkäntniß des Muſicaliſchen Ambitus ſich einen Habitum erlanget, die Spartituren gleichſam in einem Augenblick zu überſehen, und das ſtete Changement der Tone nebſt ſeinen veränderlichen Con- und Diſſonantien ex tempore zu finden.

§. 6. Was nun endlich Arien und Cantaten mit Inſtrumenten anlanget, da zuweiln über dem Baſſe nichts als die eintzige Vocal-Stimme geſchrieben ſtehet, ſo ſcheinet dieſer eintzige Caſus den wichtigſten Zweiffel zu machen, woher man alsdenn die in denen übrigen Stimmen verſteckten Diſſonantien, zumahl bey pauſirender Vocal-Stimme errathen ſolle? Allein es iſt

1) Anhero zu wiederhohlen, was wir allbereit oben gedacht, nehmlich daß die Vocal-Stimme gleichwohl das meiſte, und die force eines ſolchen muſicaliſchen Stückes ausmachet, alſo müſte derjenige Accompagniſt gantz und gar nichts vom muſicaliſchen Ambitu Modorum wiſſen, viel weniger ein Qventlein Judicium und Gehöre haben, welcher ſich bey denen dazwiſchen vorfallenden wenigen Pauſen oder kurtzen Rittornello nicht aus dem Hanffe finden, und die nöthigſten Con- und Diſſonantien biß zu Eintritt der Vocal-Stimme errathen wolte. Geſetzt aber daß ihm

2) Hier und dar eine Diſſonanz echappirte, ſo wollen wir denen Incipienten zu Liebe, allhier mit guten Grunde behaupten; daß der Accompagni-

pagniſte nicht allzeit nöthig habe, alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Diſſonantien auf ſeinen Clavier vollkommen zu exprimiren.

§. 7. Will iemanden dieſes frembde vorkommen, ſo frage ich einen iedweden Muſic-verſtändigen, ob er mir nicht zugeben müſſe, daß auch der allerperfecteſte Componiſte, und General-Baſſiſte nicht alle, etwan in verdeckten Mittel- oder ſonſt bey öffentlicher Muſic weit von ihm ſtehenden Stimmen, vorkommende Diſſonantien und minutiſſima mit ſeinem Gehöre penetriren, folgbar auch nicht auf ſeinen Clavier exprimiren kan? Allein hieran iſt wenig gelegen, ſo lange er nur nicht ſolche contraire Griffe thut, welche bey denen Sätzen der vorgelegten Compoſition gar nicht ſtehen können. Alſo müſte derjenige Accompagniſt ein Syberianiſches Gehöre haben, welcher den völligen Concentum der in dem Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ einfallenden Inſtrumente nicht vernehmen wolte, ob ihm gleich ſein unbezifferter Baſs keine Gelegenheit dazu giebet. Gleichfals läſſet ſich eine 5. und 6. ſuperflua, eine b7 defic. und dergleichen harte Diſſonantien gar bald hören, ſie ſtecken wo ſie wollen. Hingegen laſſe man es ſeyn, daß dann und wann eine 7. oder 9. nicht obſerviret werde, weil ſie die Concert-Stimme nicht angegeben. Es iſt nichts daran gelegen, wenn man ſtatt deſſen dem ſimpeln ordinairen Accord ergriffen, weil dieſer eben ſo wohl, wie gedachte 7. und 9, die 3. und 5. zum Neben-Stimmen hat, folgbar hat man mit denen übrigen Muſicis nicht diſſoniret. Alſo iſt ebenfalls an der Expreſſion der 5t. min nichts gelegen, wenn die über dergleichen Noten ſtehende 6. nicht weggelaſſen wird. Denn zu der 5t. min. gehören eben ſo wohl die 3. 6. und 8. wie zu der 6. alleine. Noch weiter zu gehen, ſo ſehen wir aus einigen, Cap. 3. der erſten Abtheilung dieſes Buches, p. 206. ſeq. angegebenen caſibus, daß z. E. ſtatt der 43. gar wohl der ordinaire Accord, ſtatt der 76. die 6. alleine &c. &c. paſſiren kan, weil es ſolchenfalls Anticipationes reſolutionis Diſſonantiarum werden, welche weder dem Gehöre, nach denen Sätzen des Componiſten zu wieder ſeynd.

§. 8. Indeß iſt es wahr, daß man aus ſolchen libertäten auch kein Aſylum

lum Ignorantiæ machen muß. Denn ie mehr und accurater ein Accompagniſt allein dem völligen Concentu Harmoniæ vorkommende Con- und Diſſonantien biß auf das kleineſte exprimiren kan, ie mehr iſt ſeine, wo nicht allzeit nöthige, doch rühmliche Geſchicklichkeit zu loben. Und dieſes ſey genug geſaget von Erfindung der Diſſonantien in Cameral- und Theatraliſchen Sachen. Hinführo werden wir mehr mit Conſonantien zu thun haben, wenn wir nach Eingangs gemachten Entwurff die Signaturen ferner erfinden wollen:

II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

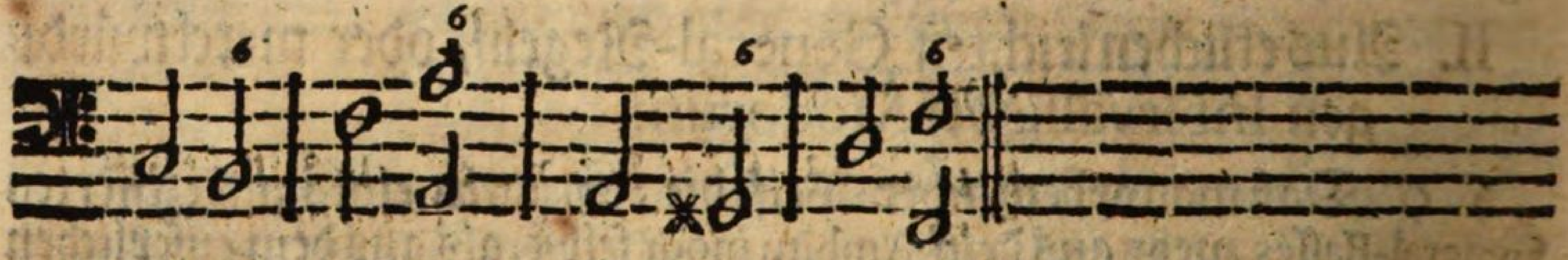
§ 9. Daß man ordentlicher Weiſe die Signaturen eines unbezifferten General-Baſſes mehr aus dem Ambitu modi ſelbſt, als aus dem euſerlichen Intervallo judiciren müſſe, ſolches iſt auſſer allen Zweiffel. Suchet man aber per artem combinatoriam alle mögliche Gänge durch, welche der Baſs in dem natürlichen ambitu modi majoris und minoris machen kan: ſo finden ſich allerdings einige Intervalla, woraus man leicht die natürlich darüber gehörigen Signaturen errathen kan, wofern wir nur ein richtiges principium zum Grunde ſetzen, und nicht aus dem nachfolgenden erſt auf das vorhergehende ſchlieſſen. (d) vielweniger aus allen Intervallis ohne Unterſcheid eine Menge Regeln erdencken wollen, die uns die Sache nur ſchwerer machen. (e) und das Gedächtniß nicht behalten kan. Dergleichen Miß-

(d) Z. E. in unterſchiedenen in- und ausländiſchen Tractätgen finden wir folgende faſt allgemeine Regeln: wenn 2 Noten um ein Semitonium ſteigen oder fallen, ſo hat die unterſte die 6. über ſich. Item: wenn 2 Noten um eine 3 maj. ſteigen oder fallen, ſo hat die höheſte die 6 über ſich. Auf ſolche Arth ſoll man nun bey 2 ſteigenden Semitoniis, und einer fallenden 3 maj. die nachfolgende Note voraus anſehen, ehe man wiſſen kan, was die vorhergehende vor eine Signatur haben mag, welches ein verkehrter Schluß iſt, zugeſchweigen, daß ohne diß gedachte Regeln in denen wenigſten caſibus mit dem natürlichen ambitu modi eintreffen, welchen wir doch zum Grunde ſolcher Regeln ſetzen müſſen.

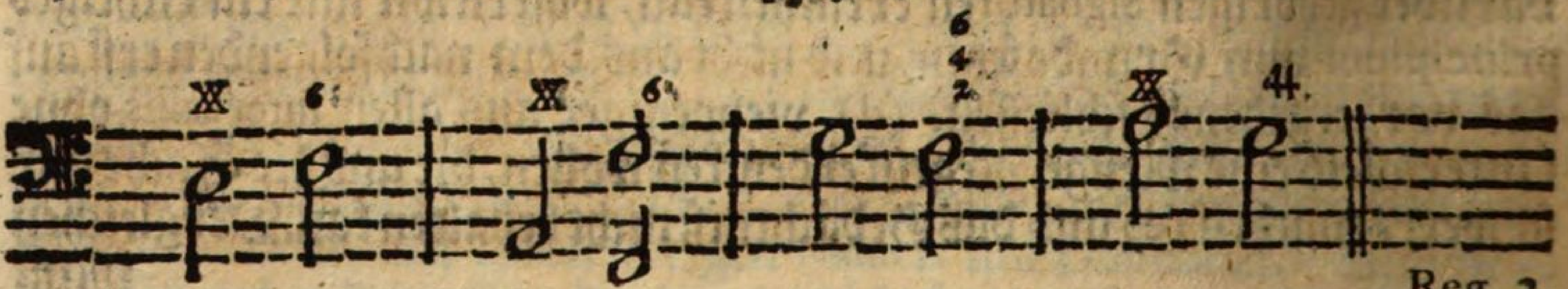
(e) Unſer Autor, der Gaſparini iſt hierinnen ſehr weit gangen, wer ihn nachleſen will.

Mißbräuche ſeynd nun in folgenden Genervl-Regeln vermieden worden, und ſetzen wir ſonderlich in denen 6. erſten Regeln theils den ordinairen Accord, theils den 6ten Accord, (i. e. welcher eine 6te über ſich führet) ſtatt der erſten Note zum Grunde, von dieſen aber machen wir erſt den Schluß auf die folgenden Noten.

Reg. I. General. Wenn der ordinaire Accord (*) ein Semitonium unter ſich oder eine 3maj. und min. (f) über ſich gehet, ſo hat die letztere Note natürlich die 6. z. E.



Reg. 2. Gen. Wenn der ordinaire Accord dur (**) ein Semitonium über ſich, oder 3. maj. unter ſich gehet, ſo hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber beſagter Accord einen gantzen Ton unter ſich, ſo hat die letztere Note natürlich den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ z. E.



Reg. 3.

---

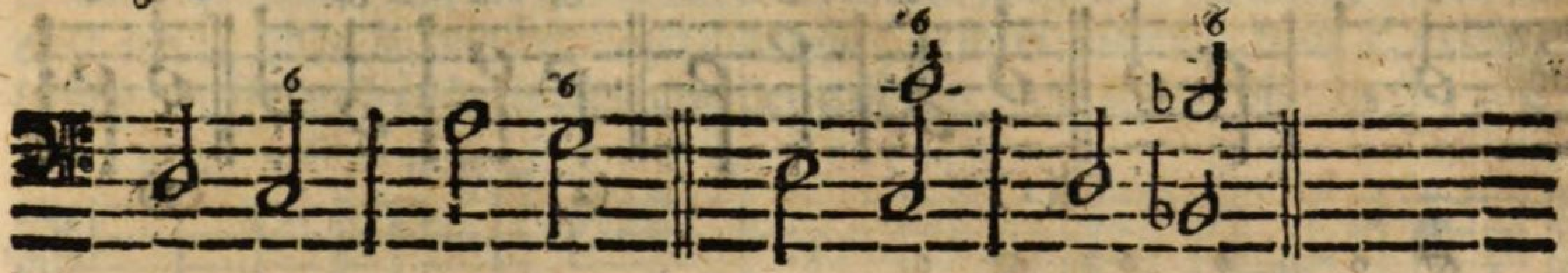
will. Er geſtehet aber endlich ſelbſt, daß man die Signaturen viel beſſer, und ohne ſo groſſe Confuſion aus dem ambitu modi judiciren könne, wie er denn zu dem Ende gewiſſe Schemata angiebet, die wir unten ſehen werden.

(*) Es verſtehet ſich iederzeit die Baſis, welche den ordinairen Accord über ſich hat.

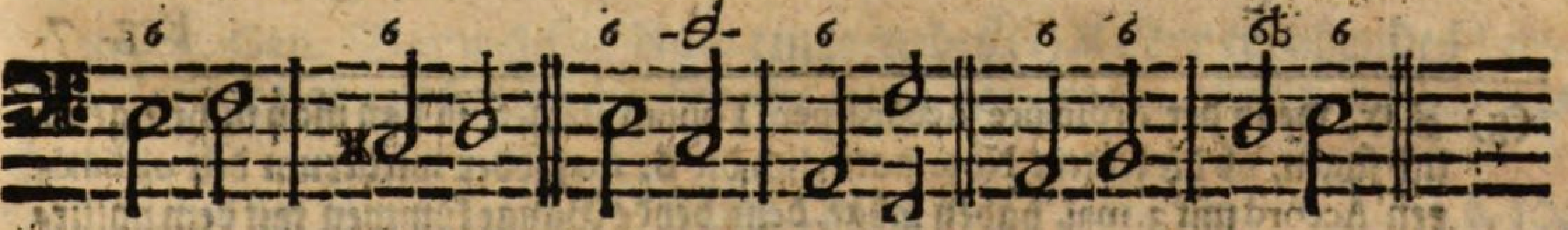
(f) Einmahl vor allemahl wird hier erinnert, daß was wir hinführo von dem Sprunge der 3 maj. ſagen werden, ſolches auch von ihren umbgekehrten Intervallo der 6. min. zu verſtehen ſey, und was wir von dem Sprunge der 3. min. ſagen werden, ſolches auch von dem umgekehrten Intervallo der 6. maj. zu verſtehen. Weswegen wir in obigen Exempeln zu mehrer Deutlichkeit iederzeit die doppelten Baſs-Claves angeben werden.

(**) i. e. der 3. maj. uber ſich führet.

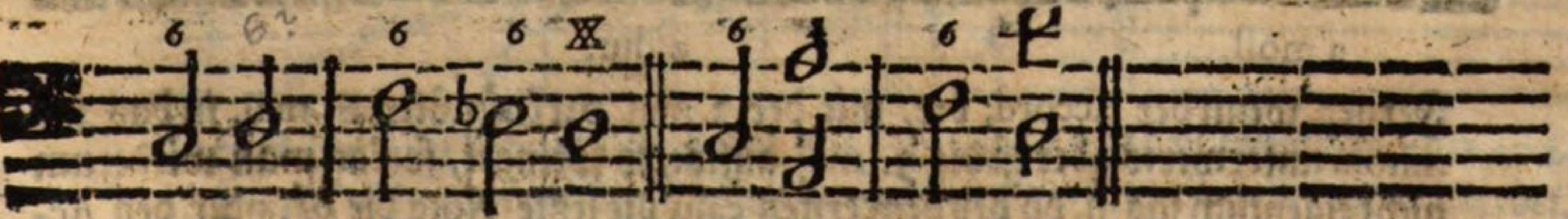
Reg. 3. Gen. Wenn der ordinaire Accord moll (***) einen gantzen Ton oder 3. maj. unter ſich gehet, ſo hat die letzte Note natürlich die 6te z. E.



Reg. 4. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlichen mit der 3. min. verknüpfften) 6. min. ein Semitonium über ſich, oder 3. maj. unter ſich gehet, ſo hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord. Gehet aber beſagter 6ten-Accord einen gantzen Ton über ſich, ſo hat die letzte Note natürlich die 6te.



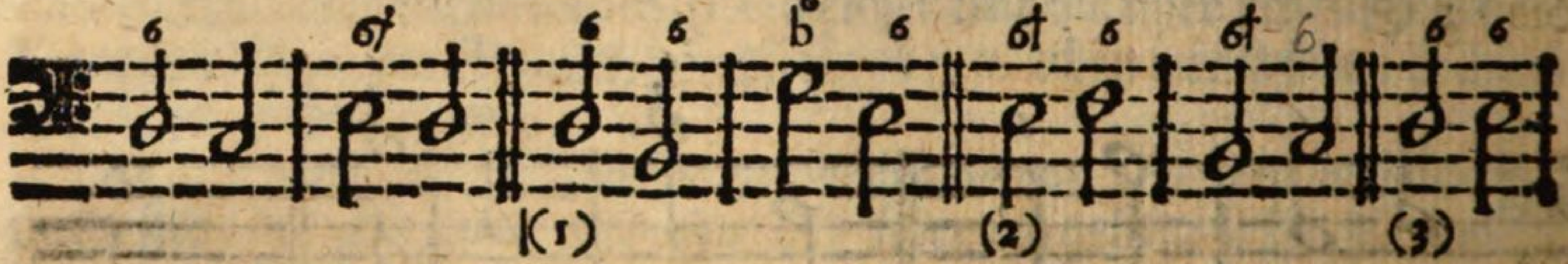
Reg. 5. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlich mit der 3. maj. verknüpfften) 6t. maj. einen gantzen Ton über ſich, oder unter ſich gehet, ſo hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber beſagter Accord eine 3. min. unter ſich, ſo hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord.



Reg. 6. Gen. Wenn der Accord einer mit der 3. min. verknüpfften 6. maj. einen gantzen Ton unter ſich gehet, ſo hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord. Gehet aber beſagter 6ten-Accord (1) eine 3. min. unter ſich, oder (2) einen halben Ton, (3) einen gantzen Ton, und (4) eine

(***) i.e. der 3. min. über ſich führet.

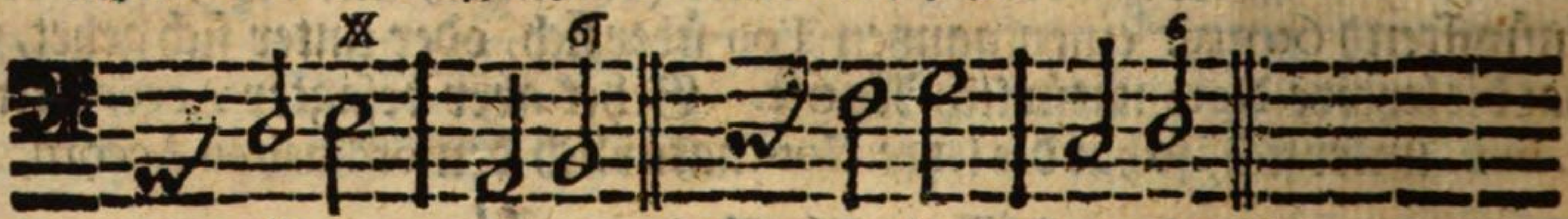
eine 3. min. über ſich, ſo hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te.



(NB. Aus mehrdrn Intervallis der 8ve läſſet ſich nichts gewiſſes (g) von dem natürlichen ambitu modorum ſchlieſſen. Alſo gehen wir wei-

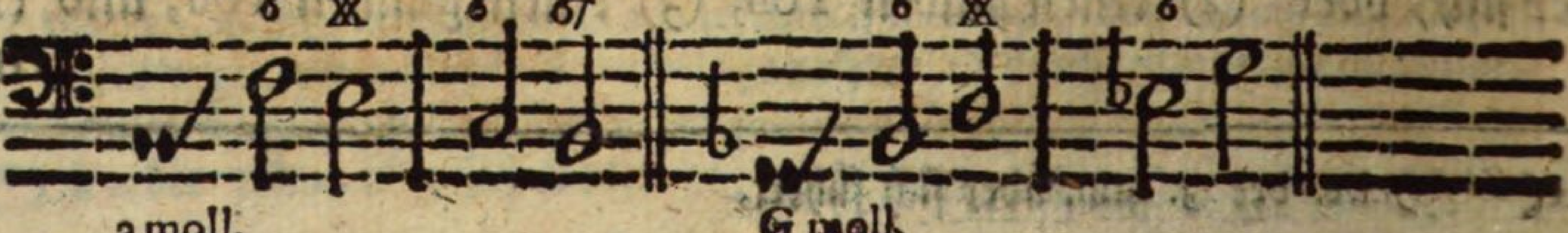
Reg. 7.

(g) Z. E. wenn der ordinaire Accord per Tonum ſteiget, ſo kan man nicht eigentlich ſagen, ob die letztere Note natürlich die 6. maj. oder wiederum den ordinairen Accord mit 3. maj. haben möge, denn beyde Gänge kommen mit dem natürlichen ambitu eben deßjenigen Modi überein, z. E.



a moll. c dur.

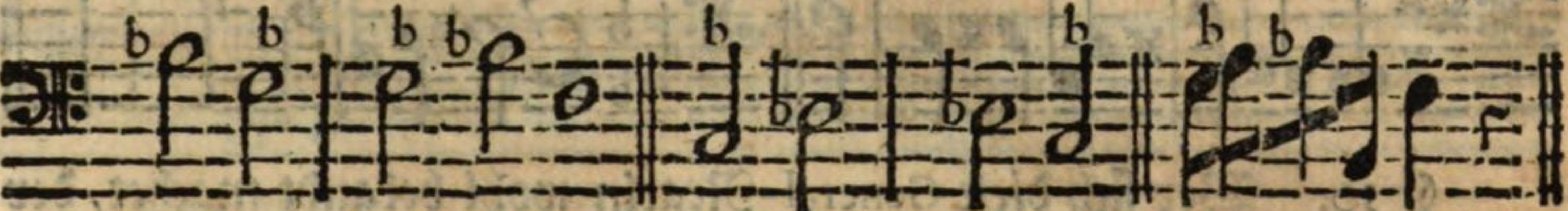
Ferner, wenn der Accord, der, mit der 3. maj. verknüpften 6. maj. in das Semiton. unterwerts oder in die 3. maj. aufwerts ſpringet, ſo kan man wiederum nicht eigentlich ſagen, ob bey dem erſten caſu die letzte Note die 6♯, oder den Accord $\left\{\begin{matrix}5\\ \times\end{matrix}\right\}$ bey dem andern caſu aber die letzte Note den ordinairen Accord mit 3. min. oder maj. haben ſolle, weil beyderley natürliche Gänge wiederum beyſammen in einem Modo ſtecken, und ſo mit andern Intervallis mehr.

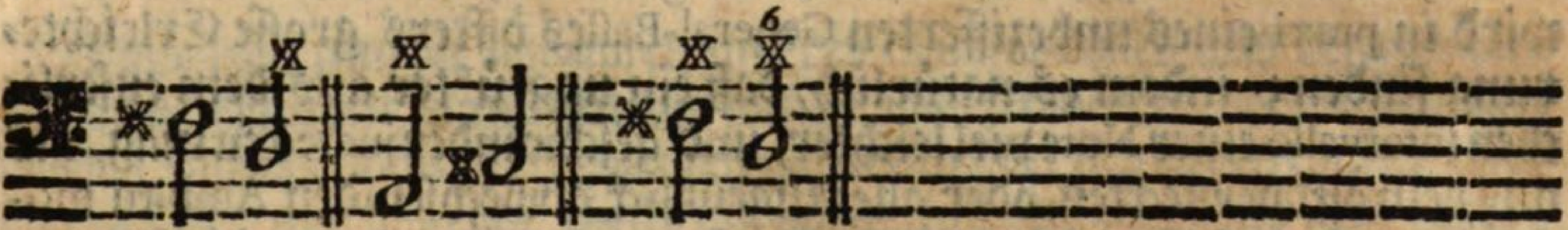


a moll. G moll.

ter, und ſetzen noch folgende 2 General-Regeln hinzu, welche ihre eigene raiſons bey ſich führen.)

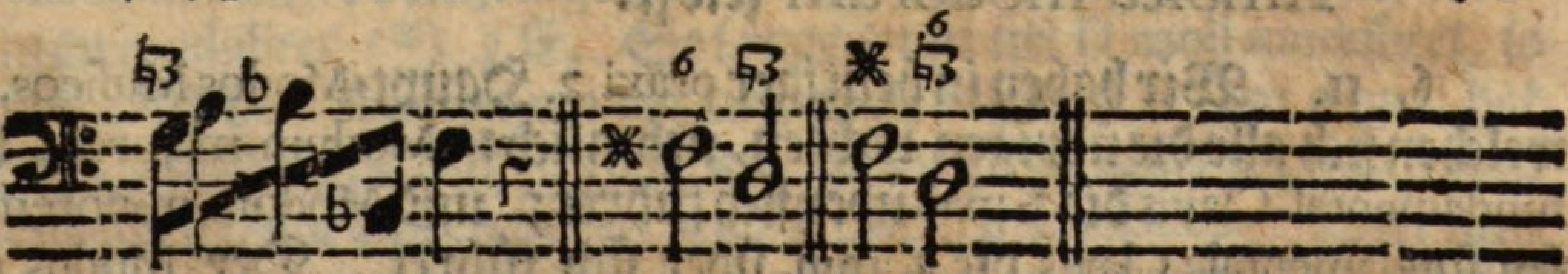
Reg. 7. Gen. Wenn 2. Noten um eine 3e ſteigen oder fallen, deren die eine ein b. oder ♯. vor ſich bezeichnet hat, ſo wird dieſes b. und ♯. ordentlicher Weiſe auch in dem Accorde der andern Note angeſchlagen (h) z. E.





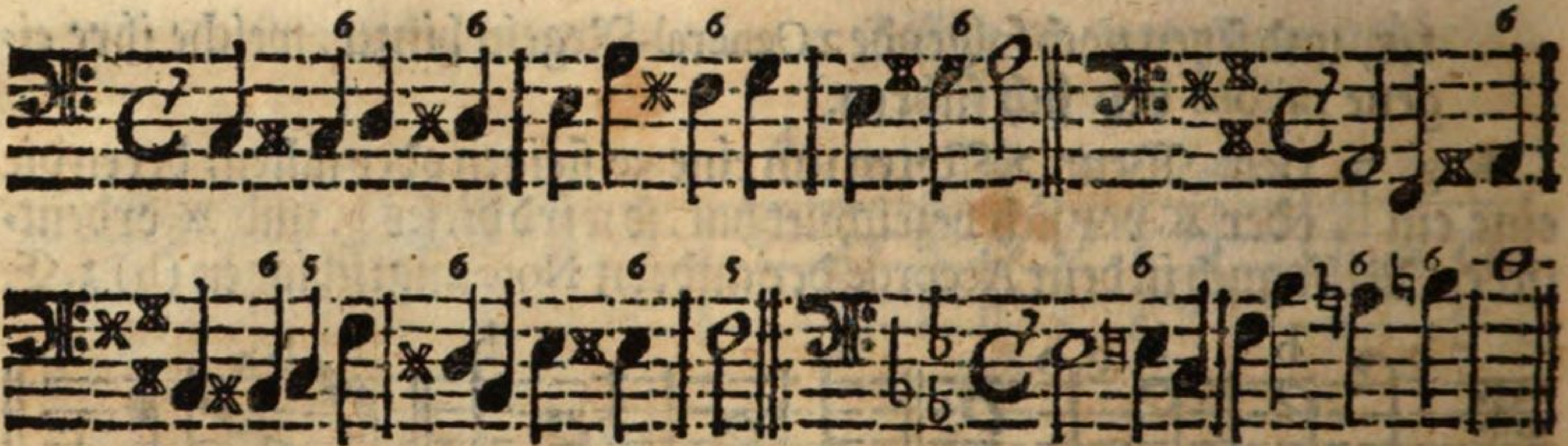
Reg. 8. Gen. Vor welcher Note ein fremdes (i) ♯ oder erhöhendes ♮ ſtehet, ſelbige hat natürlich die 6te, ſie mag per gradus oder per ſaltus gehen. z. E.

(h) Weil ſonſt gar leicht ſchlimme relationes non harmonicæ entſtehen können. z. E.



(i) Es wird hier auff deutſch von einem, vor der Note ſtehenden frembden oder accidentalen, (nicht aber vor dem ſyſtemate gehörig bezeichneten) ♯ und ♮ geredet. Denn über dergleichen Noten kan niemahls eine 5ta perfecta ſtehen, ohne daß man gäntzlich aus dem richtigen Ambitu modi falle, wie man es leicht mit denen ♯♯ und ×. obiger Exempel probiren mag. Und dieſes iſt eigentlich die wohlgegründete raiſon, warum die Alten obige Regel geben. Hingegen werden hiervon die eſſentialen ♯♯ eines jedweden Modi nothwendig ausgeſchloſſen, ſie mögen vor das ſyſtema modi richtig bezeichnet ſeyn, oder nicht. Alſo können z. E. im modo g. dur das fis, im modo d. dur das cis und fis, im modo a dur, das

× in ♮♮ verwandelten bb



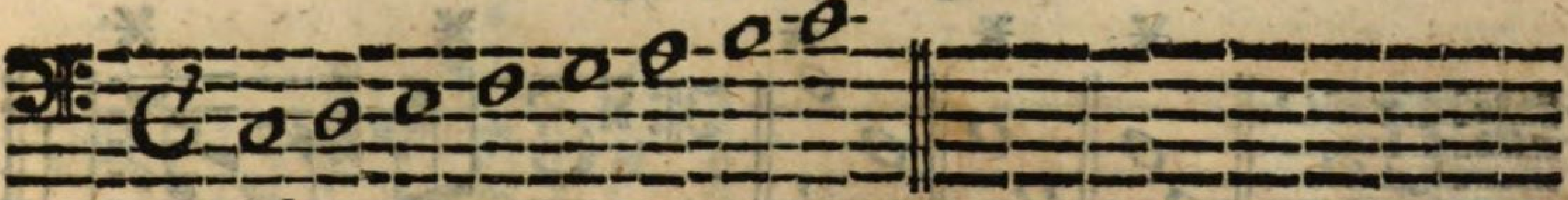
§. 10. Wer ſich dieſe General-Regeln wohl bekandt machet, der wird in praxi eines unbezifferten General-Baſſes öffters groſſe Erleichterung finden; indem es natürlich, daß ein ungeübter aus dem euſerlichen Intervallo einer Note viel leichter, und geſchwinder judiciren mag, als aus dem offt verſteckten, oder alle Augenblick abwechſelnden Ambitu modorum. Indeß iſt gleichwohl eben dieſer Ambitus modorum die Haupt-Qvelle, woraus beſagte General-Regeln gefloſſen, wie wir unten zeigen werden. Alſo lernen wir endlich der Sache vollkommen einſehen, wenn wir die Signaturen fundamentaliter zu erfinden ſuchen:

III. Aus einigen Special-Regeln, oder aus dem natürlichen Ambitu modorum ſelbſt.

§. 11. Wir haben in heutiger praxi 2. Haupt-Modos Muſicos, nach welchen ſich alle die übrigen richten, nehmlich: Modum majorem, deſſen fundamental-Clavis die 3. maj. über ſich führet; und Modum minorem, deſſen fundamental-Clavis die 3. min. über ſich führet. Der Modus major ſtellet uns die Claves ſeiner 8ve in folgender Ordnung vor:

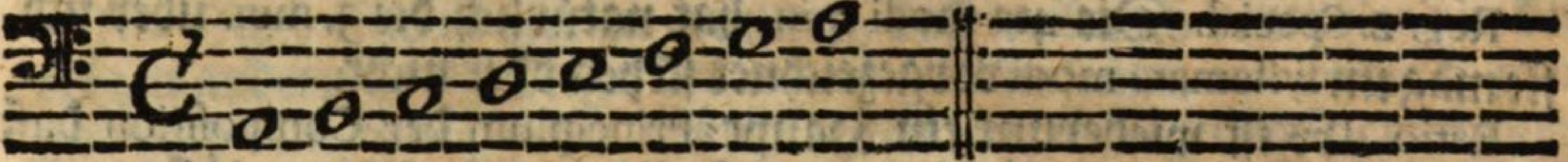
Der

das cis, fis, und gis &c. gar wohl die 5tam perfectam über ſich leiden, wenn man in die 3e und 6te dieſer Modorum ausſchweiffet, weil ſolche ✱✱ dem Modo eſſential ſeynd, und allerdings vorgezeichnet ſeyn ſolten, wie wir allbereit von dergleichen richtigen Bezeichnungen in der Erſten Abtheilung dieſes Werckes p. 153. gedacht.



c dur.

Der Modus minor ſiehet alſo aus:



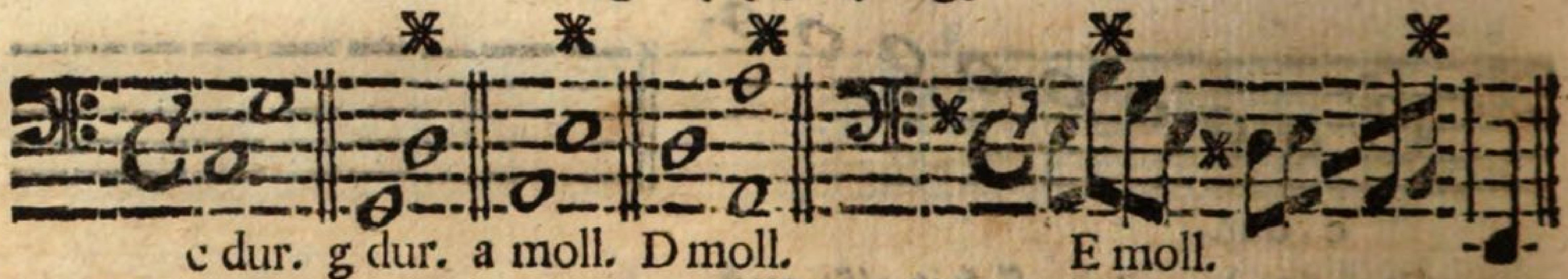
A moll.

Wollen wir nun die Signaturen unſeres General-Baſſes aus dem ambitu modorum erfinden, ſo müſſen wir wiſſen, was jedweder Clavis von dieſen beyden Haupt-Modis vor Signaturen natürlich über ſich leiden könne. Und hierzu ſollen uns folgende, theils auf natürliche raiſons, theils auff ſichere principia Compoſitionis gegründete Special-Regeln anweiſen, deren Fundament wir jederzeit dabey angeben werden.

Reg. 1. Special. Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über ſich, ſie mag in ſyſtemate modi vorgezeichnet ſtehen oder nicht.

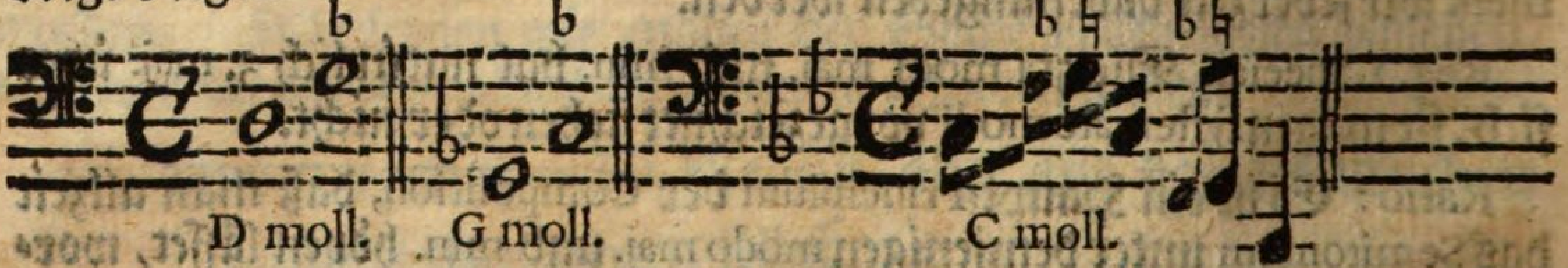
Ratio: Es iſt ein Haupt-Principium der Compoſition, daß man allzeit das Semitonium unter demjenigen modo maj. und min. hören läſſet, worinnen man moduliret (*) z.E. So lange man im D moll moduliret, ſo lange läſſet ſich das Semitonium cis, und nicht c. hören. Im a moll hat man mit gis und nicht mit g. zu thun. Bey g dur läſſet ſich natürlich das fis, und bey D dur das cis hören, und ſo durch alle modos. Weil nun gedachtes Semitonium modi zu der 5ta modi die 3e. ausmachet, ſo entſtehet dahero die obige Regel.

(*) Dieſes Principium iſt das oben in der Einleitung p. 92. gedachte erſte Inventum, welches der Gaſparini mit mir zum Grunde ſetzet, wenn er p. 75. ſeines Tractates anfänget vom General-Baß ohne Signaturen Regeln zu geben. Bald unten ein mehrers.

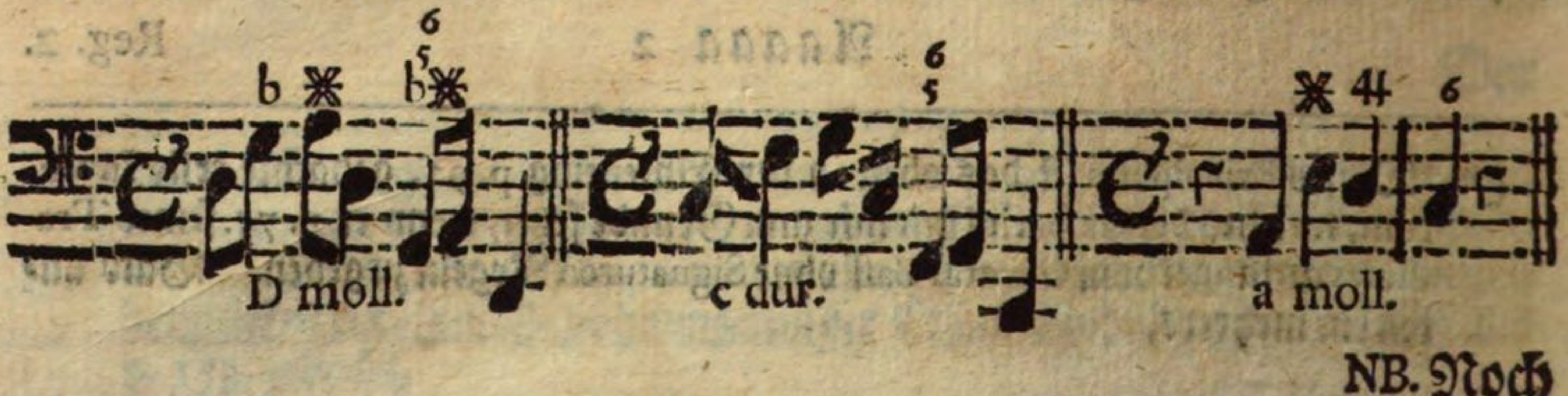


Reg. 2. Special. Die 4ta modi min. hat natürlich die 3. min. über ſich, ſie mag im ſyſtemate modi vorgezeichnet ſtehen oder nicht.

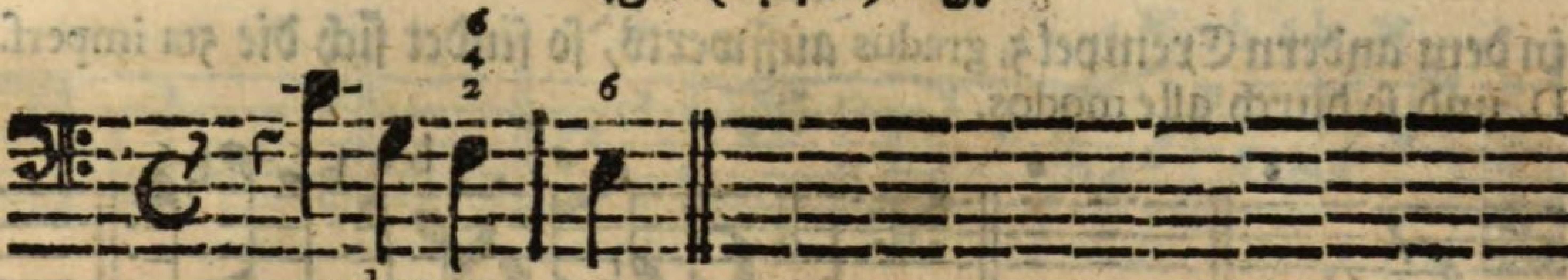
Ratio. Es iſt wiederum ein Haupt-Principium der Compoſition daß man in modis minor. allzeit die 6te min. desjenigen modi hören läſſet, worinnen man moduliret, z. E. ſo lange man im D moll ſich auffhält, ſo lange läſſet ſich die 6b. b moll, und nicht h. hören. Im g moll hat man mit Dis moll und nicht mit e. zu thun. Im c moll läſſet ſich natürlich die 6b. as, und nicht a. hören, und ſo durch alle modos. Weil nun gedachte 6. min. des modi min. zu der 4ta modi die 3e ausmachet, ſo entſtehet dahero die obige Regel.



Die übrige Harmonie aber der 4te modi maj. und min. betreffend, ſo hat ſie am allernatürlichſten den ordinairen Accord. (Die 6. oder $\binom{6}{5}$ ſeynd auſſerordentliche Fälle.) In dem einzigen Caſu aber hat beſagte 4ta modi natürlich den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ über ſich, wenn ſie aus der 5te per tranſitum in die 3e herab ſteiget, wie aus denen beyden letzten Exempeln zu erſehen.

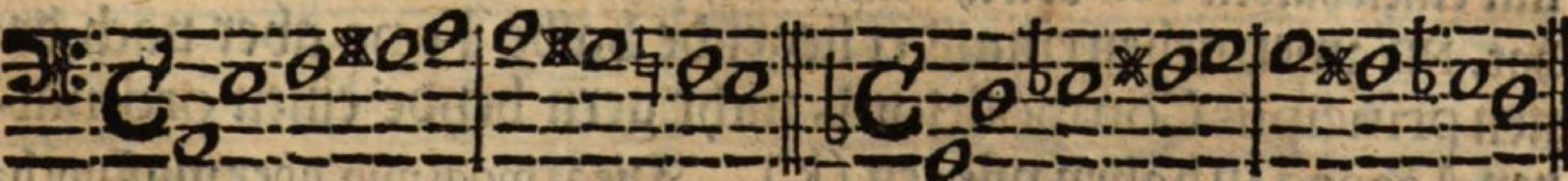


NB. Noch



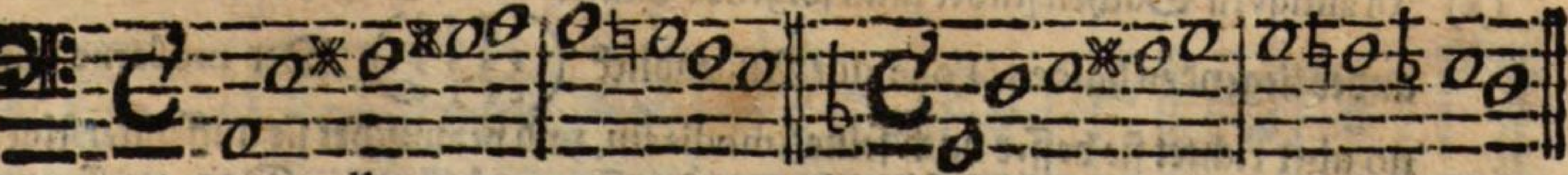
c dur.

NB. Noch eins iſt hier zu erinnern, daß weil nach dem principio der obigen andern ſpecial-Regel der modus min. in ſeinen ambitu die 6. min. und nach dem Principio der obigen erſten ſpecial-Regel das Semitonium drunter tractiren ſoll, ſo entſtehet auf ſolchen Fall ein unnatürlicher Gang der 2dæ ſuperfluæ, wenn man aus der 5ta modi min. aſcendendo in die 8ve, oder aus der 8ve deſcendendo in die 5tam modi gehen will. z. E.



a moll. G moll.

Dieſen Ubel nun abzuhelffen, ſo nimmet der Componiſt in ſolchen Fällen aſcendendo ſtatt der 6b. die 6te maj. und deſcendendo ſtatt des Semitonii drunter den gantzen Ton. Welche beſondere Gänge ſich ein Accompagniſt in denen ordinairen Regeln des ambitus modi nicht irren laſſen muß, zumahl ſie (wie wir unten ſehen werden) eben diejenigen Ziffern über ſich behalten, welche der natürliche ambitus modi mit ſich bringet.

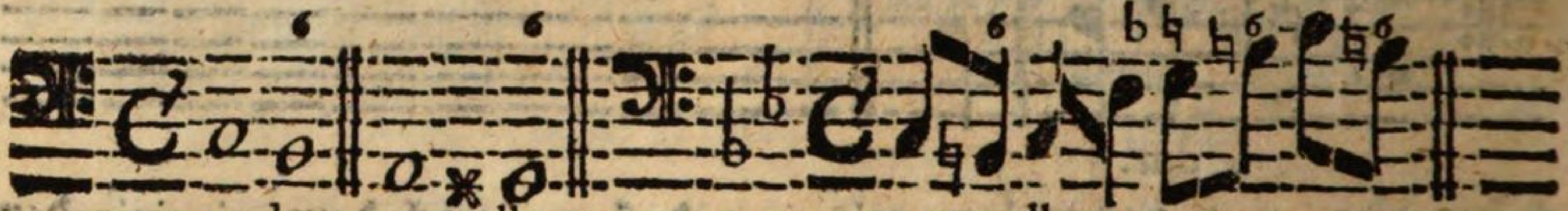


a moll.

Reg. 3 ſpecial. Das Semitonium unter dem modo maj. und min. worinnen man moduliret, hat natürlich die 6. über ſich.

Ratio: Es iſt vor dieſes Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden. Denn wenn man in folgenden erſten Exempel von dem H. 5. gradus auffwärts rechnet, ſo findet ſich die 5te imperfecta f. rechnet man

in dem andern Exempel 5. gradus auffwerts, ſo findet ſich die 5ta imperf. D. und ſo durch alle modos.



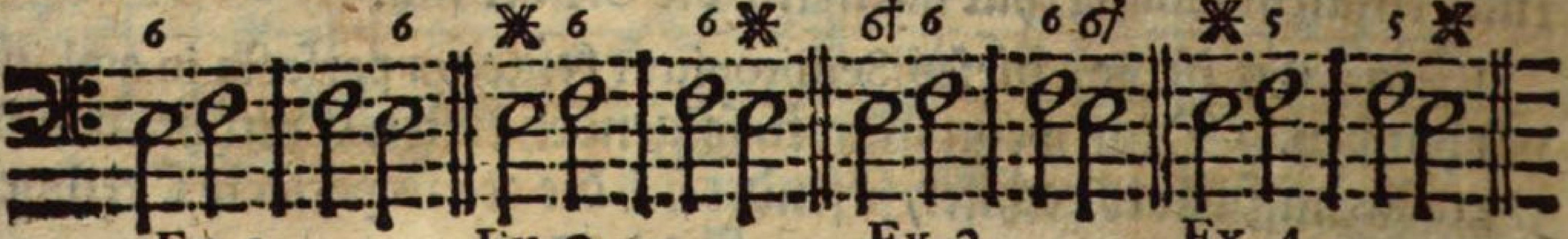
c dur. a moll. c moll.

Reg. 4. ſpecial. Die 3e modi maj. und min. haben natürlich die 6te über ſich, wie unten folgende Exempel ausweiſen. Hiervon aber muß man differente raiſons geben.

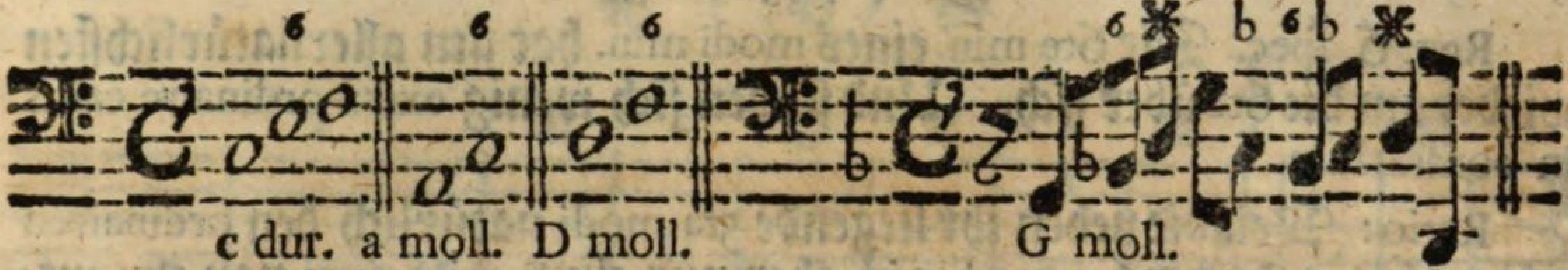
Die 3a modi maj. hat deswegen die 6. über ſich, weil ihre 4ta modi. welche nur einen halben Ton von ihr entfernet, natürlich den ordinairen Accord hat, NB. zwey neben einander liegende halbe Tone aber nach denen principiis Compoſitionis nicht gern beyde einen ordinairen Accord zu haben pflegen (k). Die 3a modi min. aber muß nothwendig die 6te über ſich nehmen, weil ſie in ambitu modi keine 5te perfect. hat. Denn wenn z. E. im modo a moll über dem c. wolte die 5te perf. g. gebrauchet werden, ſo lieffe es wieder das principium der obigen erſten ſpecial-Regel, vermöge deſſen a moll mit gis, und nicht mit g. zu thun haben kan.

Reg. 5.

(k) In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblick $\left(\begin{smallmatrix}5&5&5&5\\3&3&3&3\\e&f&f&e\end{smallmatrix}\right)$. Der moderne Guſto aber richtet ſie beſſer nach ſeinen modis ein, und vermiſchet ſie auff unterſchiedene Arth mit der 6te, wie folgende 3. erſten Exempel zeigen. Das 4te Exempel aber kömmet ſchon ſeltener vor, ob gleich der antiqve Guſto durch eine über die erſte Note geſetzte 3. maj. corrigiret wird.



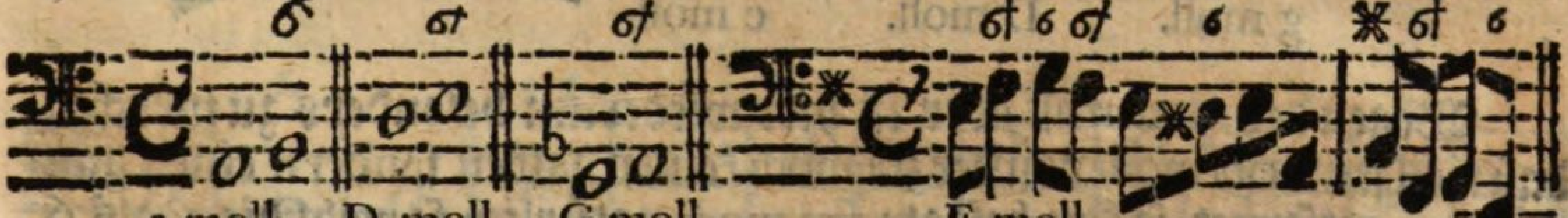
Ex. 1. Ex. 2. Ex. 3. Ex. 4.



c dur. a moll. D moll. G moll.

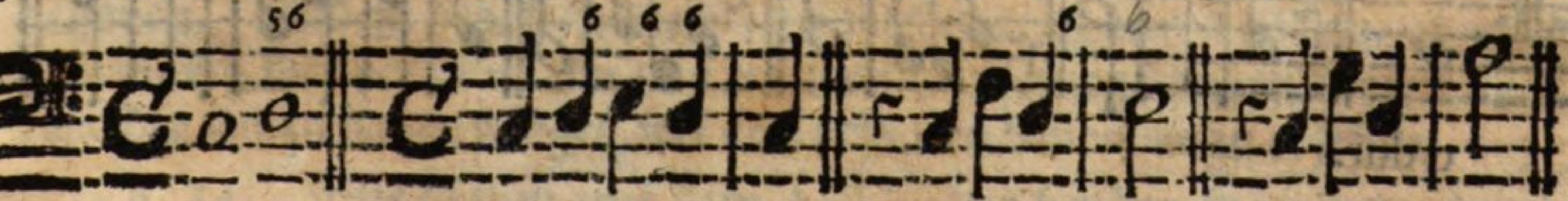
Reg. 5. ſpec. Die 2da modi min. hat ordinair die 6te maj. über ſich.

Ratio: Weil ſie eben ſo wenig, als das Semiton. modi min. eine 5ta perfecta in ihren ambitu hat. Denn wenn z. E. im modo D moll über der 2da e. wolte die 5ta perfecta h. angeſchlagen werden, ſo lieffe es wieder das principium der obigen andern ſpecial-Regel, vermöge deſſen D moll mit der 6te min. b moll, und nicht mit h. zu thun haben kan.



a moll. D moll. G moll. E moll.

Wegen des modi maj. aber iſt beſonders zu mercken, daß weil ſeine 2da modi allerdings eine 5te perfect. in ambitu hat, ſo ſtehet auch frey, ob man über beſagter 2da modi die 5te oder die 6te gebrauchen will. Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwerts gehet, wie folgende 2. erſten Exempel ausweiſen. Kömt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu ſtehen, ſo fället die 5te natürlicher aus, wie folgende 2. letzten Exempel zeigen.



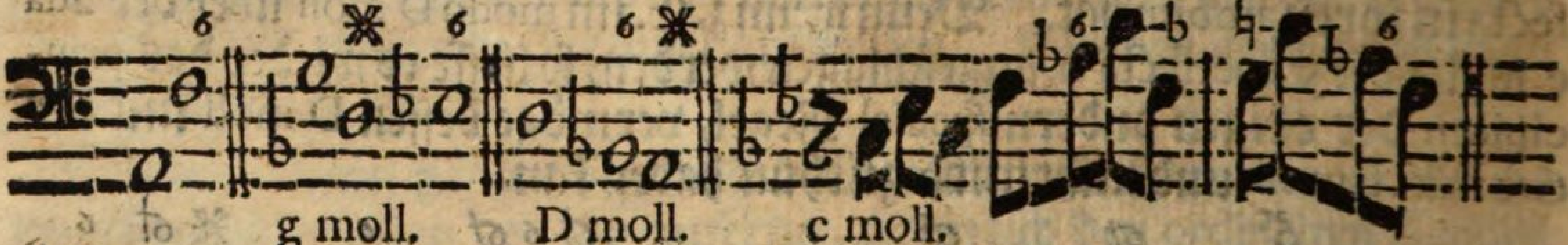
Ex. 1. Ex. 2. Ex. 3.

Ex. 4.

Reg. 6.

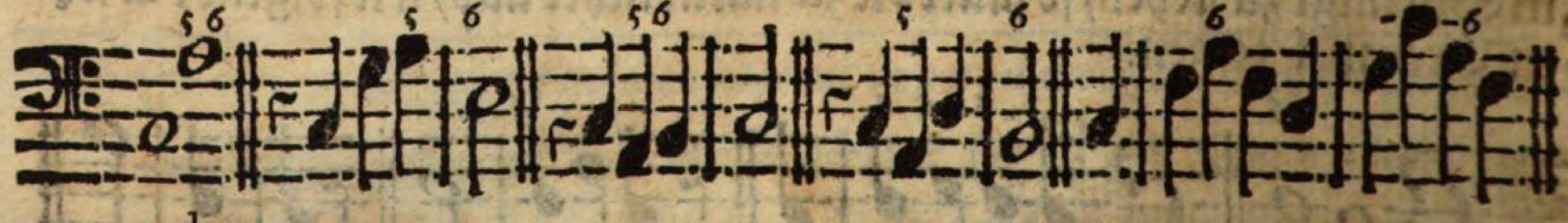
Reg. 6. ſpec. Die 6te min. eines modi min. hat am allernatürlichſten wiederum die 6te über ſich. Und finden ſich wenig extra-ordinaire caſus in contrarium.

Ratio: Weil die neben ihr liegende 5ta modi natürlich den ordinairen Accord hat, gedachte 6ta modi min. aber nur ein Semitonium von ihr entfernet, ſo kan ſie nach dem principio der 4ten ſpecial-Regel nicht gern wiederum den ordinairen Accord haben.



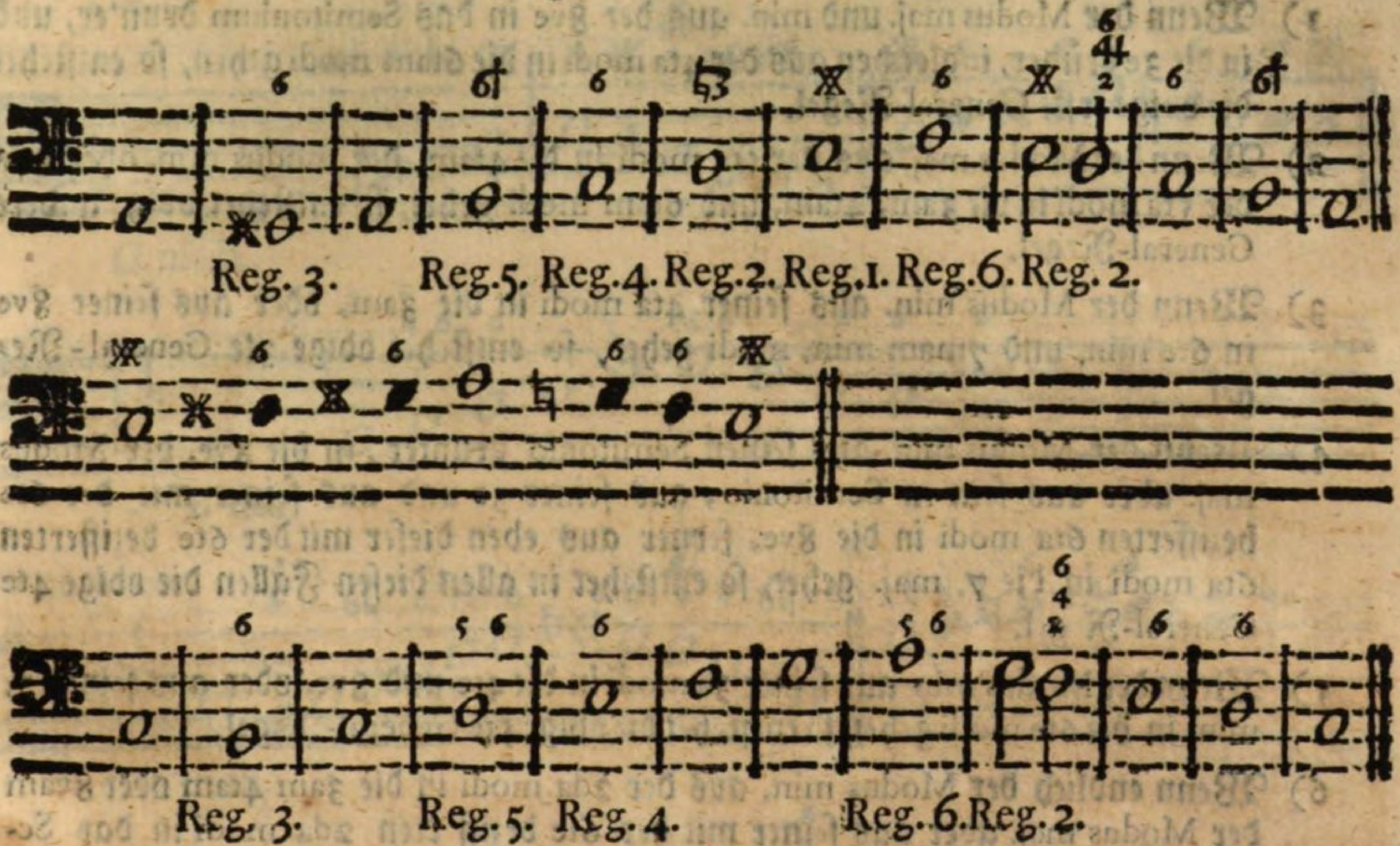
g moll. D moll. c moll.

Wegen des modi maj. aber iſt hier wiederum beſonders zu mercken, daß weil ſeine 6ta modi von der 5ta modi keinen halben ſondern einen ganzen Ton entfernet, ſo kan beſagte 6ta modi natürlich ſo wohl die 5. als 6. über ſich leiden, wie es die Modulation mit ſich bringet. Am natürlichſten fället die 6te aus, wenn mit der 4ta modi per ſaltum verfahren wird, wie unter folgenden das letzte Exempel zeiget. Auſſer dieſen iſt die 5te ſehr natürlich, ſo lange eine darüber ſtehende Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil anzeiget. z. E.



c dur.

§. 12. Mit dieſen erklährten 6. ſpecial-Regeln haben wir nunmehro die Claves unſerer 2. Haupt-Modorum, c dur und a moll völlig beziffert, welche folgende 2. Schemata vorſtellen:



§. 13. In dem Schemate a moll hat man die 2. auſſerordentliche Gänge des modi min. wie ſie oben zu Ende der andern ſpecial-Regel beſchrieben worden, um beſſerer Erinnerung halber mit beyfügen, jedoch von dem Schemate abgetheilet laſſen wollen, weil ſie die Claves des gewöhnlichen ambitus modi verändern, und alſo nicht eigentlich zu dem Schemate gehören. Indeß behalten die Noten ſolcher irregularen Gänge eben die Signaturen, welche der modus min. natürlich in ſeinen 6ten und 7ten Intervallo der 8ve zu haben pfleget, wie aus beſagten Schemate zu erſehen.

§. 14. Wie es nun mit dem Ambitu der beyden Haupt-Modorum c dur, und a moll hergehet: eben ſo gehet es mit allen übrigen Modis her, welche wir zu nutzbahren Gebrauch der Incipienten in eben ſolchen Schematibus anhero transponiren wollen, wenn wir vorhero, oben verſprochener maſſen gezeiget haben, daß beſagte 2. Schemata eben das Fundament und die Haupt-Qvelle ſeynd, woraus die obigen 6. erſten General-Regeln gefloſſen. Nehmlich

1) Wenn der Modus maj. und min. aus der 8ve in das Semitonium drunter, und in die 3e drüber, ingleichen aus der 4ta modi in die 6tam modi gehen, ſo entſtehet die obige erſte General-Regel.

2) Wenn der Modus maj. aus der 5ta modi in die 4tam, der modus min. aber aus der 5ta modi in die 3am, 4tam, und 6tam modi gehet, ſo entſtehet obige andere General-Regel.

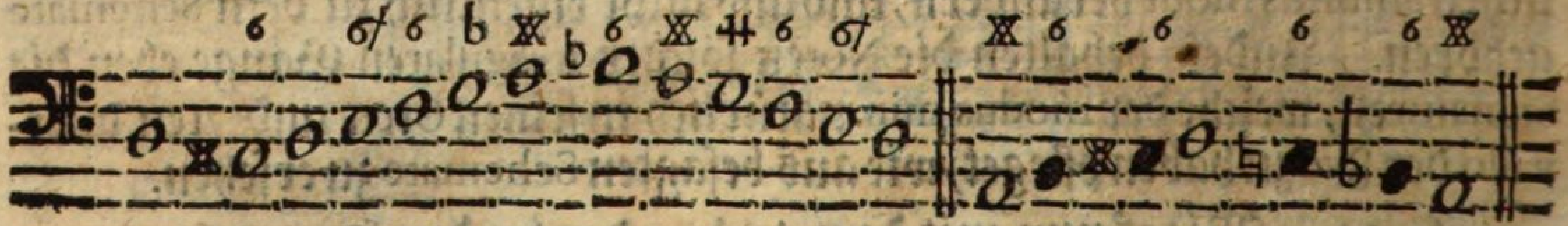
3) Wenn der Modus min. aus ſeiner 4ta modi in die 3am, oder aus ſeiner 8ve in 6te min. und 7mam min. modi gehet, ſo entſtehet obige 3te General-Regel.

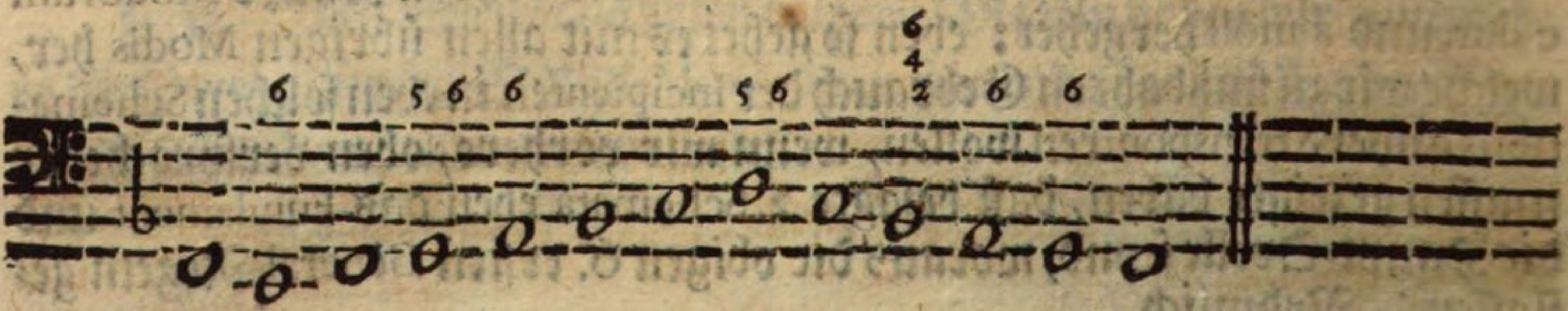
4) Wenn der Modus min. aus ſeinen Semitonio drunter, in die 8ve, der Modus maj. aber aus ſeinem Semitonio, aus ſeiner 3e und aus ſeiner mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 8ve, ferner aus eben dieſer mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 7. maj. gehet, ſo entſtehet in allen dieſen Fällen die obige 4te General-Regel.

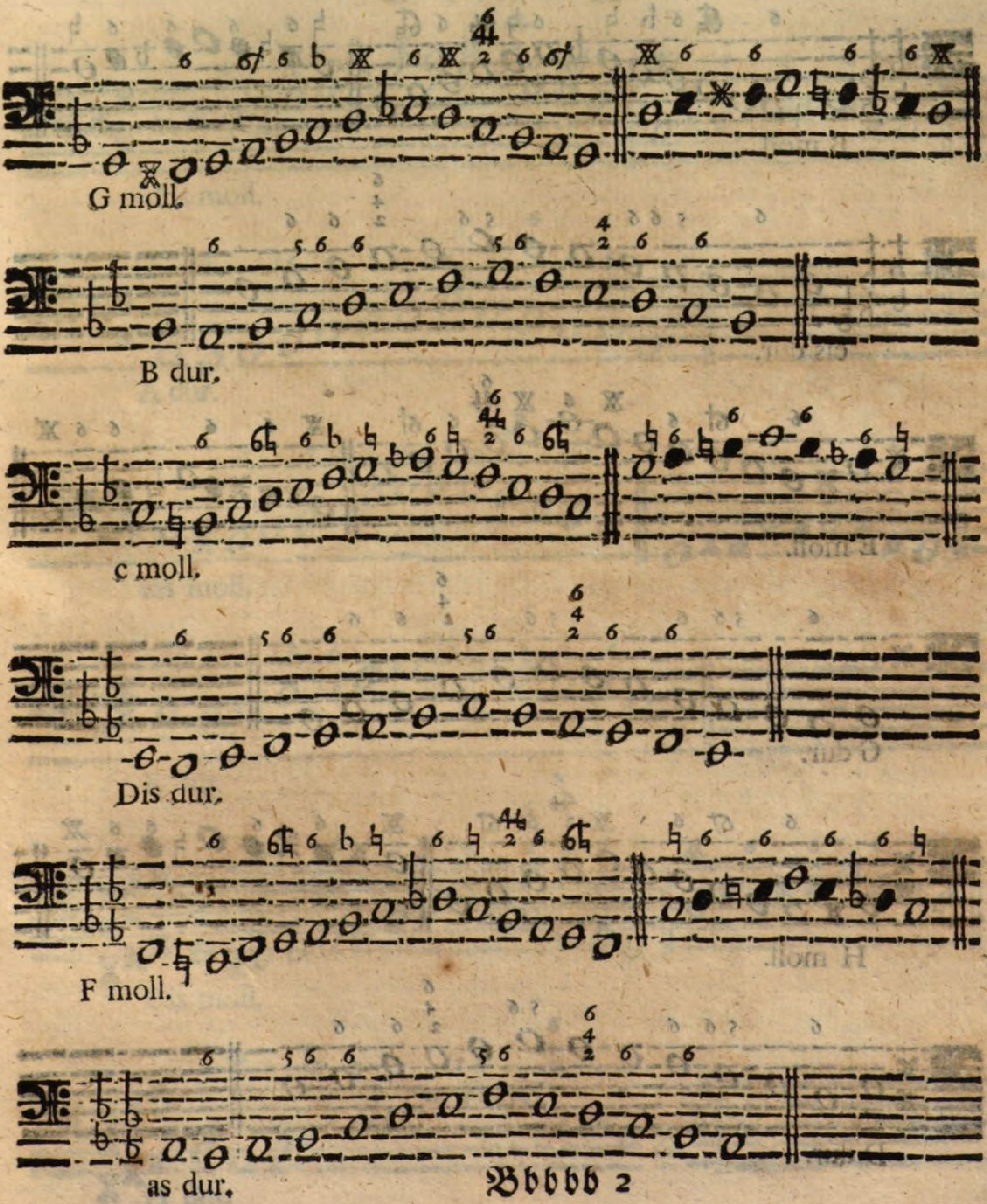
5) Wenn der Modus min. aus ſeiner 3a modi in die 4te und 8ve, oder aus ſeiner 7. min. in die 6te modi gehet, ſo entſtehet die obige 5te General-Regel.

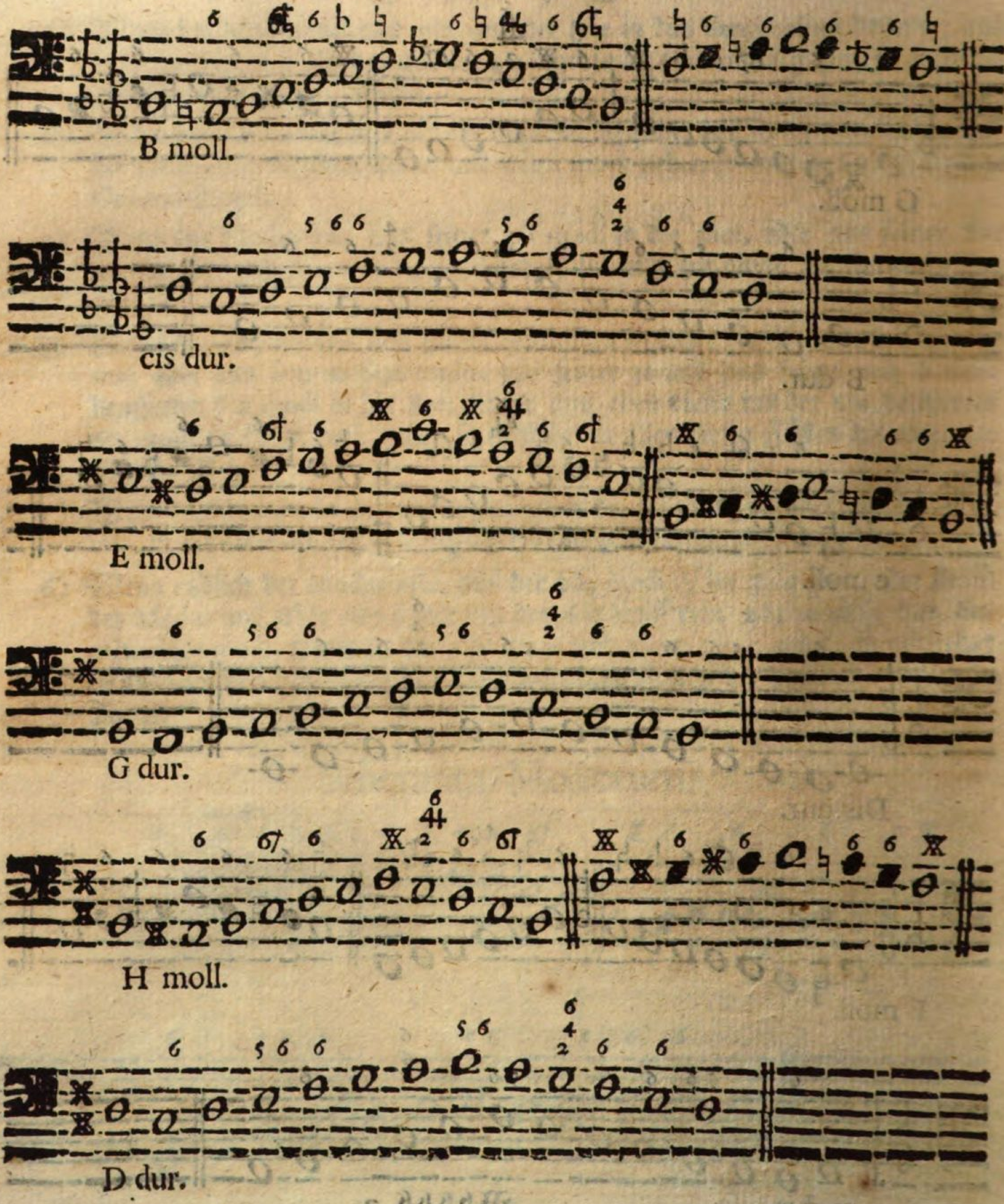
6) Wenn endlich der Modus min. aus der 2da modi in die 3am 4tam oder 8vam der Modus maj. aber aus ſeiner mit der 6te bezifferten 2da modi in das Semitonium modi, ferner in die 3am 4tam und 8vam modi gehet, ſo entſtehet in allen ſolchen ordinairen und extraordinairen Fällen die obige 6te General-Regel.

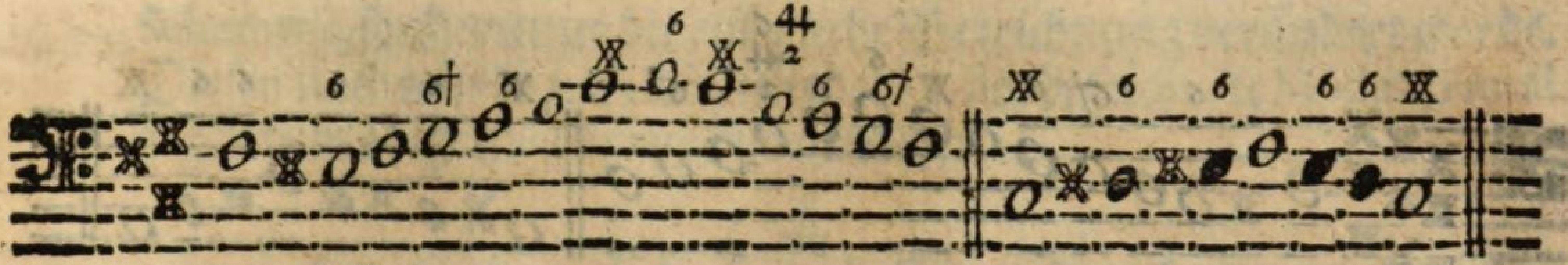
Schemata Modorum.



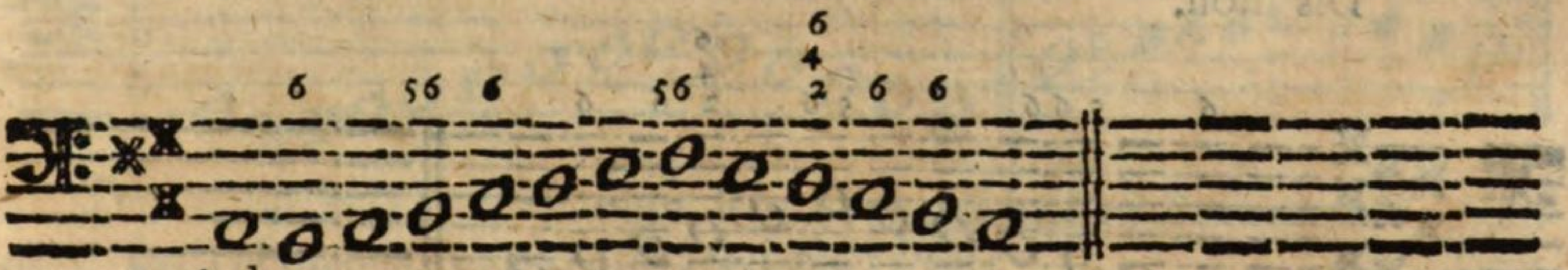



G moll.
B dur.
c moll.
Dis dur.
F moll.
as dur.

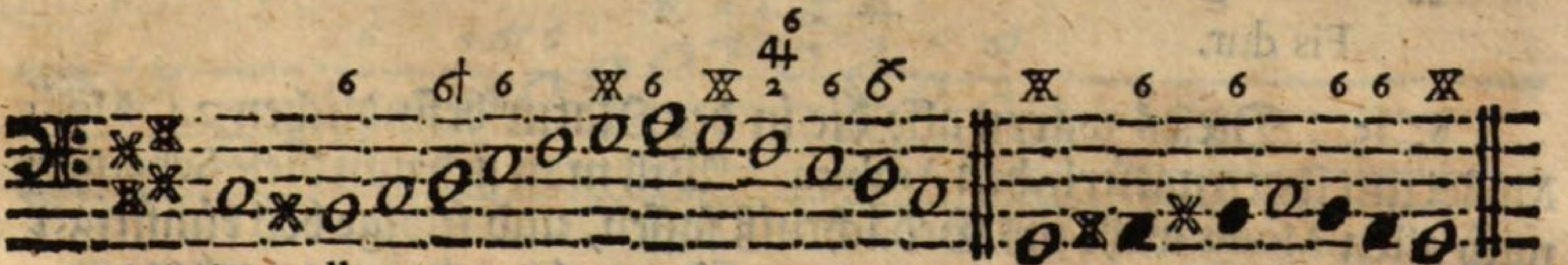

B moll.
cis dur.
E moll.
G dur.
H moll.
D dur.



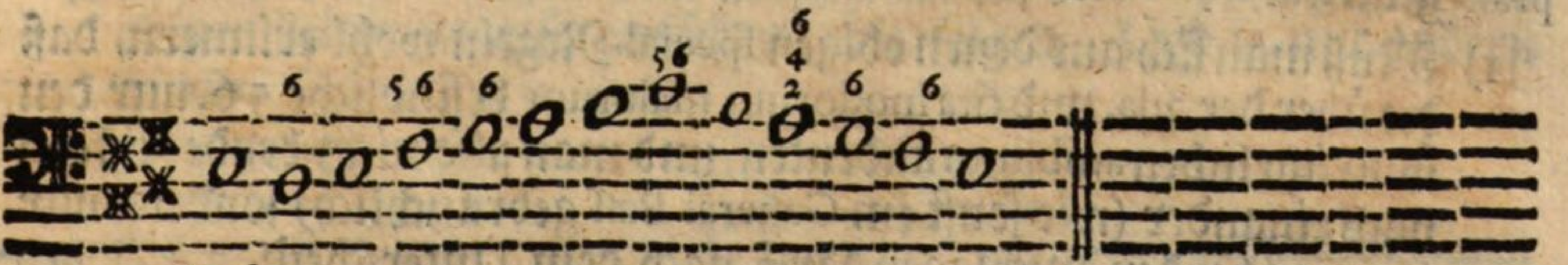
Fis moll.



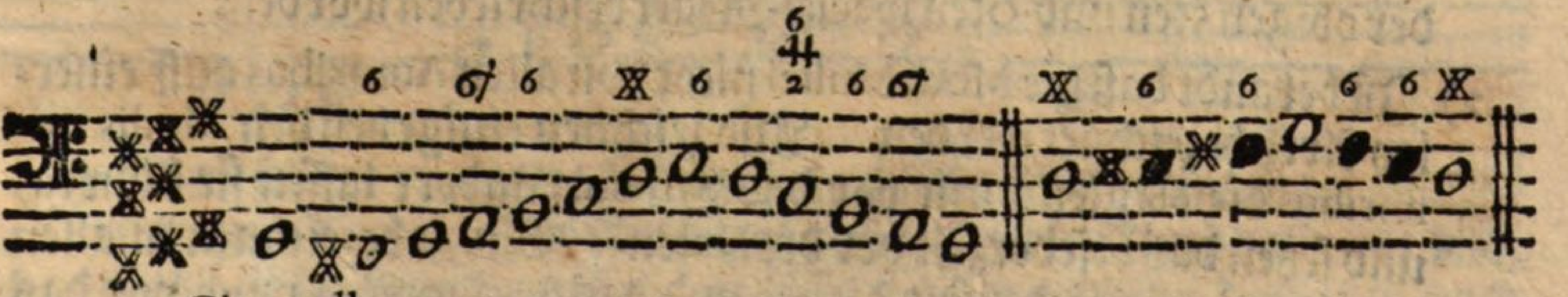
A dur.



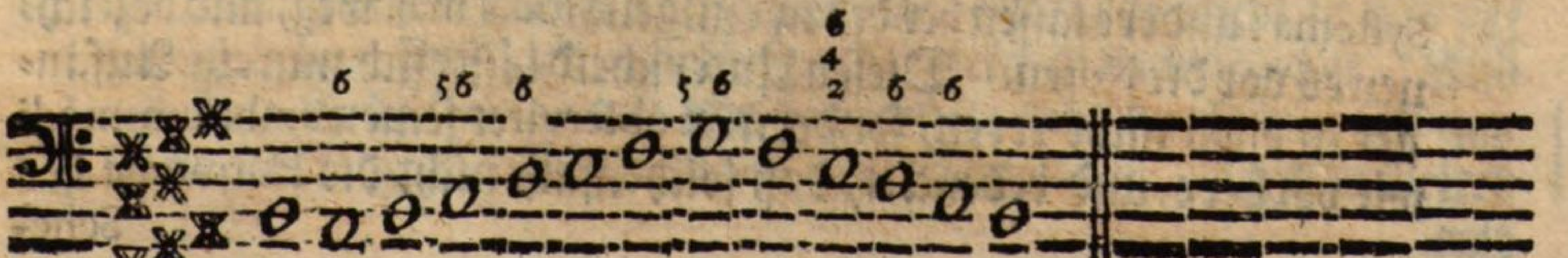
cis moll.



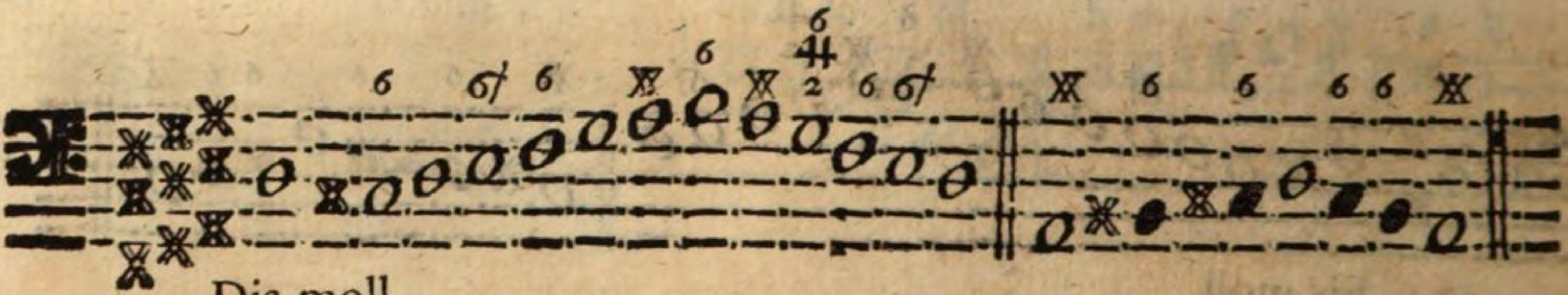
E dur.



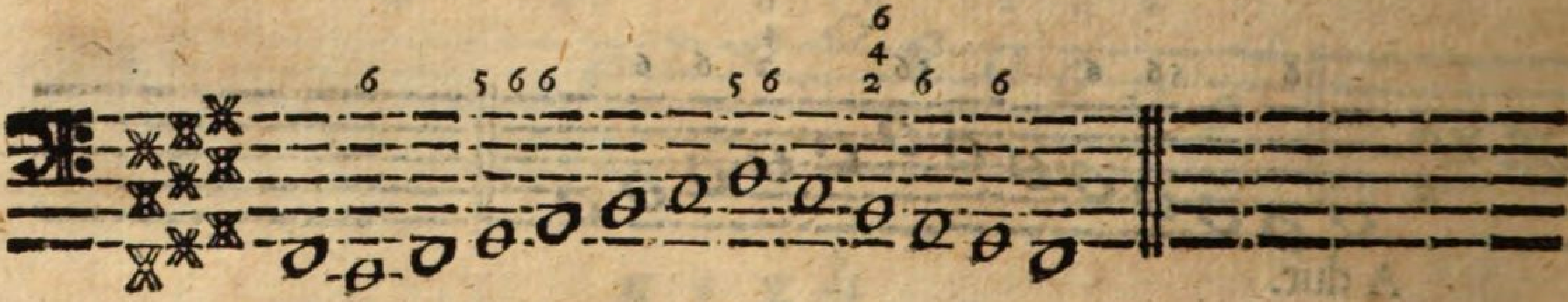
Gis moll.



H dur.



Dis moll.



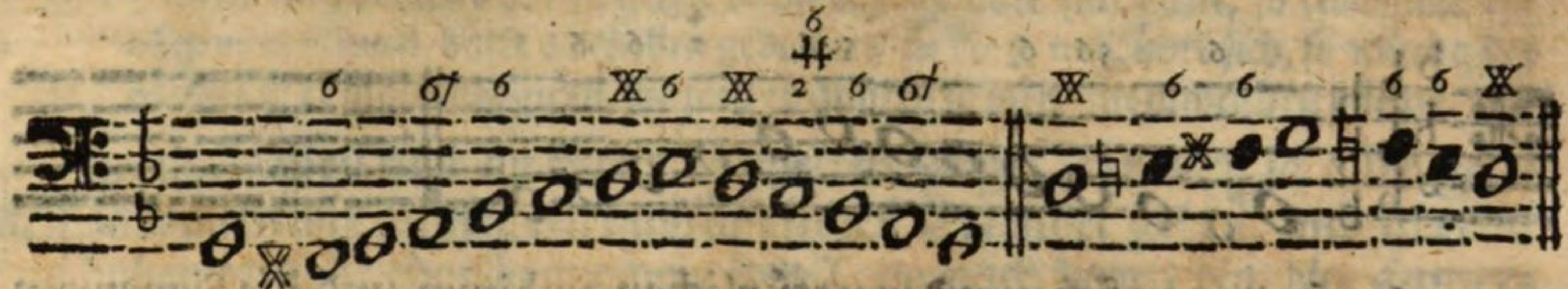
Fis dur.

§. 15. Dieſes wären alſo die in der Natur befindlichen 24. Modi Muſici mit ihren natürlichen Ambitu. Will man ſich nun dieſe Schemata nach allen Modis wohl ins Gedächtniß faſſen, und ſelbige bey künfftiger praxi glücklich appliciren, ſo hat man auff dreyerley achtung zu geben:

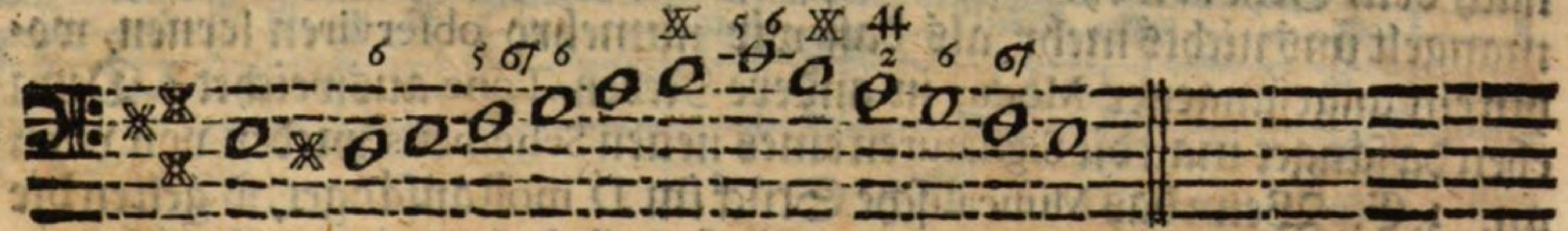
1) Muß man ſich aus denen obigen ſpecial-Regeln wohl erinnern, daß die über der 2da, und 6ta modorum majorum befindliche 5 6. nur den willkührlichen ambitum andeuten, und man alſo nicht beyde Ziffern nach einander (wie ſonſt im General-Baſſ gebräuchlich) ſondern nur eine von beyden anſchlagen darff, nach dem Unterſcheid, wie er bey der obigen 5ten und 6ten ſpecial-Regel beſchrieben worden.

2) Iſt bekandt daß die Modi Muſici nicht von allen Autoribus auff einerley Arth bezeichnet werden. Alſo zeichnen einige bey den Modis minoribus die 6b. gleich mit vor das Syſtema, andere laſſen ſie hinweg, und ſetzen das b. jederzeit vor die Noten. Einige bezeichnen in allen Modis majoribus jederzeit die 4te und das Semitonium modi vor das Syſtema: andere laſſen beydes in einigen Modis maj. weg, und bezeichnen es vor die Noten. Dieſen Unterſcheid läſſet ſich nun ein Anfänger in praxi nicht irren, ſondern er obſerviret ſeinen ambitum modi wie vorhero, und bedencket, daß ſolchenfalß nicht die Harmonie des Sche-

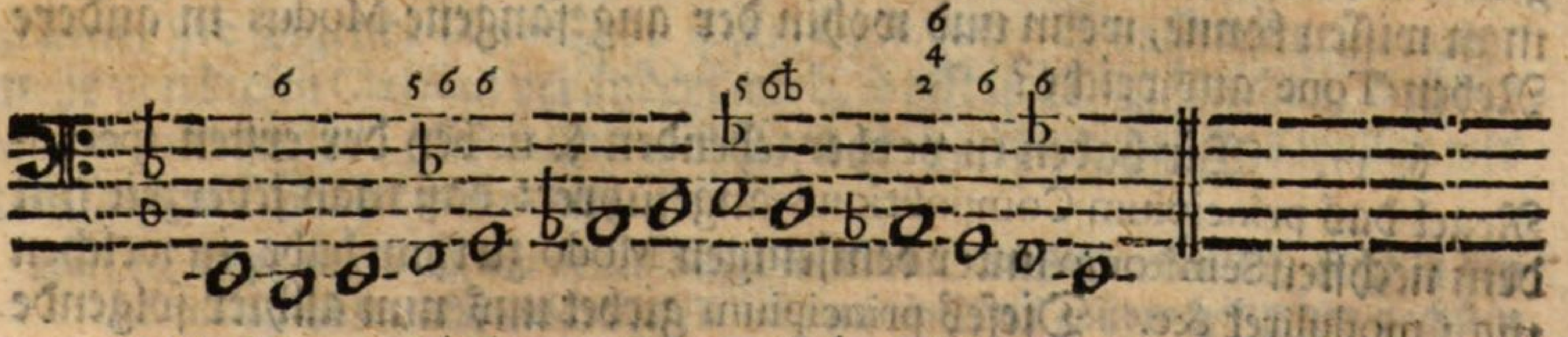
Schematis, ſondern nur die euſerliche Bezeichnung verändert werde. Dieſen nach würde z. E. der, mit der 6♭. vorbezeichnete Modus G moll gegen dem obigen Schemate alſo ausſehen:



Das e dur würde z. E. ohne ſein vorgezeichnetes Semitonium gegen dem obigen Schemate alſo bezeichnet ſeyn:

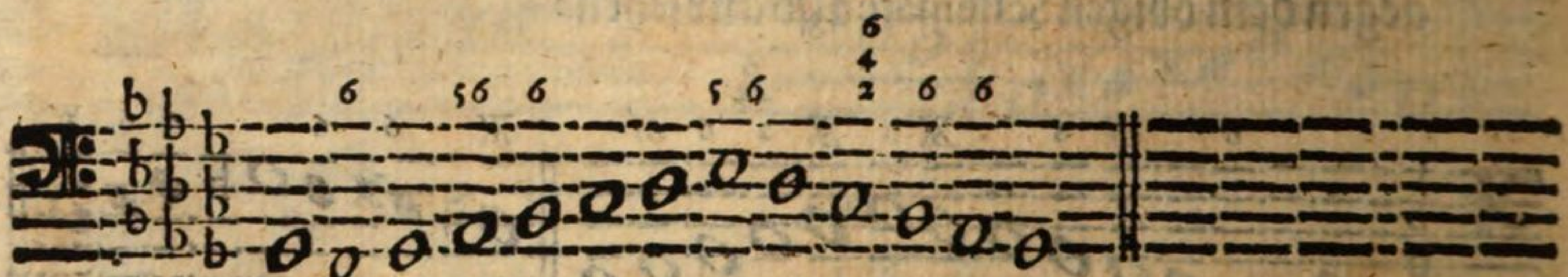


Das Dis dur würde ohne ſeine vorgezeichnete eſſentiale 4te gegen dem obigen Schemate alſo ausſehen, wie folget. Und ſo mit andern Modis.



3) Was ferner einige noch ungebräuchliche Modos anlanget, welche man zum Exercitio der Anfänger auff zweyerley Arth bald mit ✱✱, bald mit bb. bezeichnen kan; ſo läſſet ſich der Ambitus derſelben nach Anleitung unſerer obigen 2. Haupt-Modorum gar leicht in das gehörige Schema bringen, wer Luſt zu dergleichen Exercitio hat. Alſo würde z. E. das obige mit ✱✱ bezeichnete Schema fis dur, ſich gar leicht auff folgende Arth in die bb. verkleiden laſſen. Und ſo weiter mit

mit allen übrigen Bezeichnungen, die hier ſo weitläufftig als unnöthig ausfallen würden.



§. 16. Hat man ſich nun den natürlichen ambitum und die Signaturen aller, oder doch der nöthigſten Modorum, ſo wohl auff dem Pappiere als nach dem Gehöre wohl imprimiret, ſo iſt die ſchwehrſte Arbeit vorbey, und mangelt uns nichts mehr, als daß wir numehro obſerviren lernen, wohin ein angefangener Modus in andere Neben-Tone ausweichet? Denn eben da fänget man die Signaturen eines neuen Schematis wieder von vorn an. z. E. Wenn das Muſicaliſche Stück im D moll anfänget, ſo gelten die Signaturen nach dem Schemate D moll, ſo bald der Modus ausweichet in a moll, ſo gehen die Signaturen nach dem Schemate a moll, weichet der Ton ferner aus in das g dur, ſo gehen auch die Signaturen nach dem Schemate g dur, und ſo fort durch alle Modos. Hier fället alſo die Frage vor, wie man wiſſen könne, wenn und wohin der angefangene Modus in andere Neben-Tone ausweiche?

§. 17. Wir haben in vorhergehenden §. 11. bey der erſten ſpecial-Regel das principium Compoſitionis angeführet: daß man jederzeit mit dem nechſten Semitonio unter demjenigen Modo zu thun habe, in welchen man moduliret &c. Dieſes principium giebet uns nun allhier folgende doppelte:

Reg. 7. ſpecial. So offt ein neues ✕ oder erhöhendes ♮. welches vorhero nicht da geweſen, in einer Stimme ergriffen wird, ſo offt changiret der Modus in den nechſt darüber gelegenen halben Ton.

Z. E. wenn im c dur das fis ergriffen wird, ſo changiret der Modus in g dur.

Hat aber ein ſolches im Baſſe ſelbſt vorkommendes frembdes ✕ oder ♮ wiederum eine frembde i. e. accidentale 6. maj. oder 3. maj. über ſich, ſo changi-

ret

ret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechſt gelegenen halben Ton.

Z. E. wenn im c dur das oben beſagte fis die 6. maj. über ſich hätte, ſo changirte der Modus in E moll, hätte aber eben gedachtes fis die 3 maj. über ſich, ſo würde der Modus in H moll changiren, wofern er anders ſo weit auszuweichen pflegte. (l)

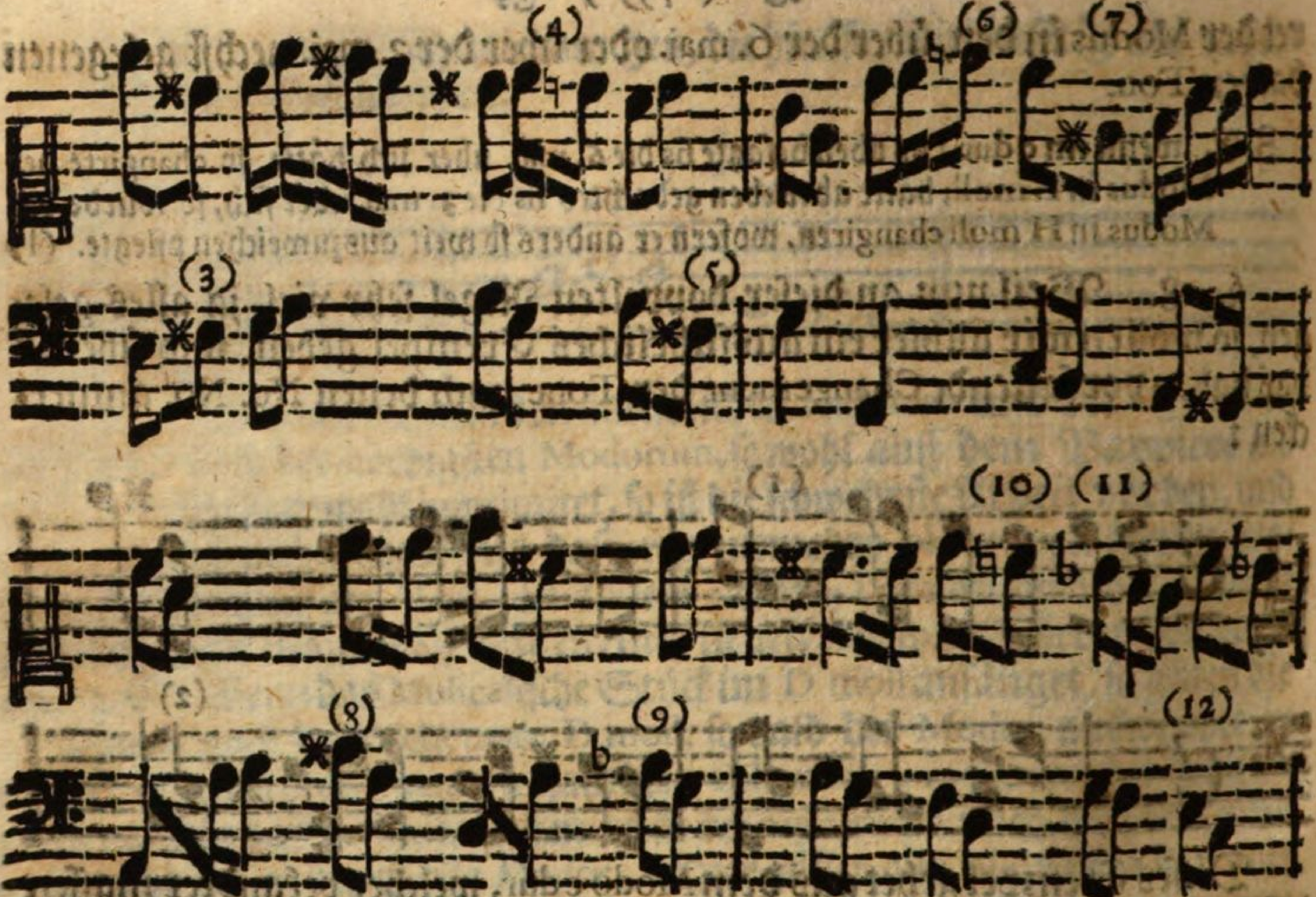
§. 18. Weil nun an dieſer doppelten Regel ſehr viel, ja alles gelegen, ſo wollen wir allhier ein ausführliches Exempel geben, und überall das dabey vorfallende Changement der Tone nach denen No. No. anmercken:

Dieſes Exempel gehet aus dem Modo c dur, welcher bekandter maſſen in ſeiner 8ve folgende Claves hat: c. d. e. f. g. a. h. c. So offt nun einer oder mehr von dieſen Clavibus verändert wird, ſo offt iſt es ein Zeichen, daß der Modus ausweichet. Wie und wohin er aber ausweichet, das wollen wir auff folgende Arth examiniren.

No. (1) Hier zeiget ſich ein neues Semitonium fis, welches ordentlich nicht in den Modum gehöret, alſo weichet der Modus aus in den darüber gelegenen nechſten halben Ton, g dur. (NB. Dergleichen geſchwinde Digreſſion im erſten Tacte eines Muſicaliſchen Stückes, iſt ſonſt nicht ſtyli: Hier geſchiehet es aber zu Abkürtzung des Exempels.)

(2) Zeiget wieder ein neues ✱ welches bißher nicht da geweſen, alſo changiret der Modus in den nechſt darüber gelegenen halben Ton, welches e moll iſt.

(l) Es iſt dahero dieſe doppelte Regel ſo univerſal, daß ſie nicht allein bey denen irregulairen, und weit entfernten Digreſſionibus der Tone, ſondern auch bey denen unvoll-



(3) Zeiget der Baſſ wieder das fis, und alſo ſolte man meinen, der Modus trete zurück im g dur. Allein weil dieſes fis eine 6. maj. über ſich führet nehmlich dis, ſo ſeynd wir noch im e moll, worzu das fis nur die rechte 2de ausmachet. Hingegen wird bey

(4) Das ✱ dis ausdrücklich wieder verlaſſen, und erſcheinet bey

(5) Das fis wieder ohne die 6te maj. alſo ſeynd wir wieder im g dur. Bey

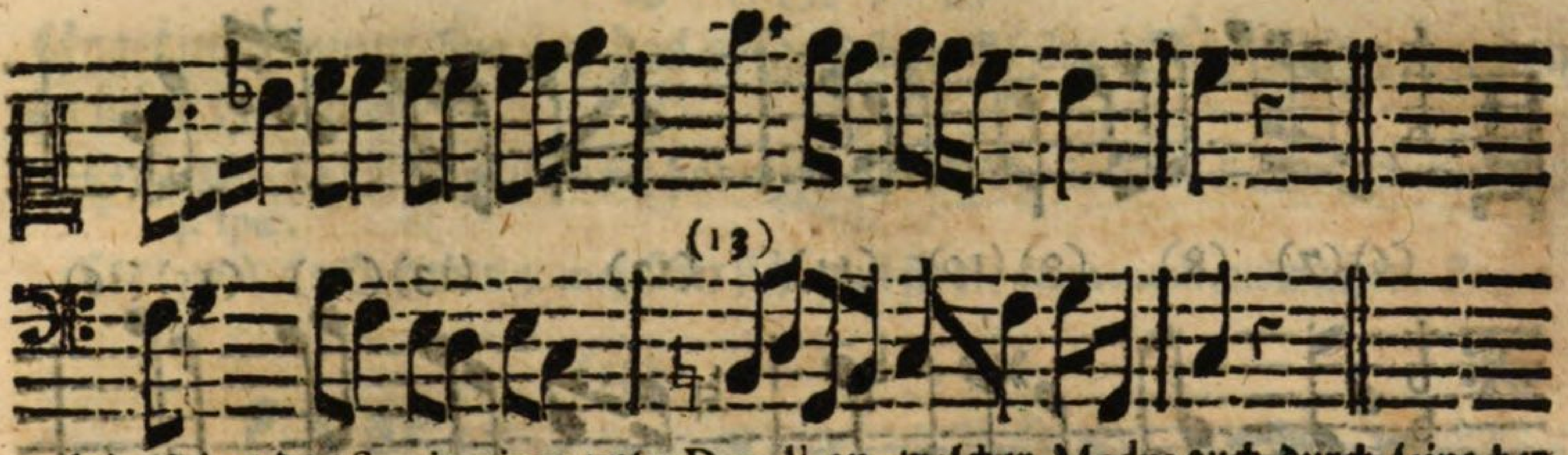
(6) Wird auch dieſes fis verlaſſen, und giebet ſich darauff bey

(7) ein neues Semitonium gis an, dahero der Ton in a moll changiret.

(8) Zei-

---

unvollkommen bezeichneten Modis Muſicis ſtatt hat. Z. E. geſetzt, das g dur wäre nicht gebührend vor dem ſyſtemate mit ſeinen fis bezeichnet: ſo lange ſich aber in denen Stimmen ein ✱ vor dem f. blicken läſſet, ſo lange iſt man im g dur. Hat aber dieſer im Baſſe vorkommende Clavis f. ✱ (oder fis) die 6. maj. über ſich, ſo iſt man im e moll: Hat eben beſagtes fis die 3. maj. über ſich, ſo iſt man im h. moll. Und ſo mit allen Modis.



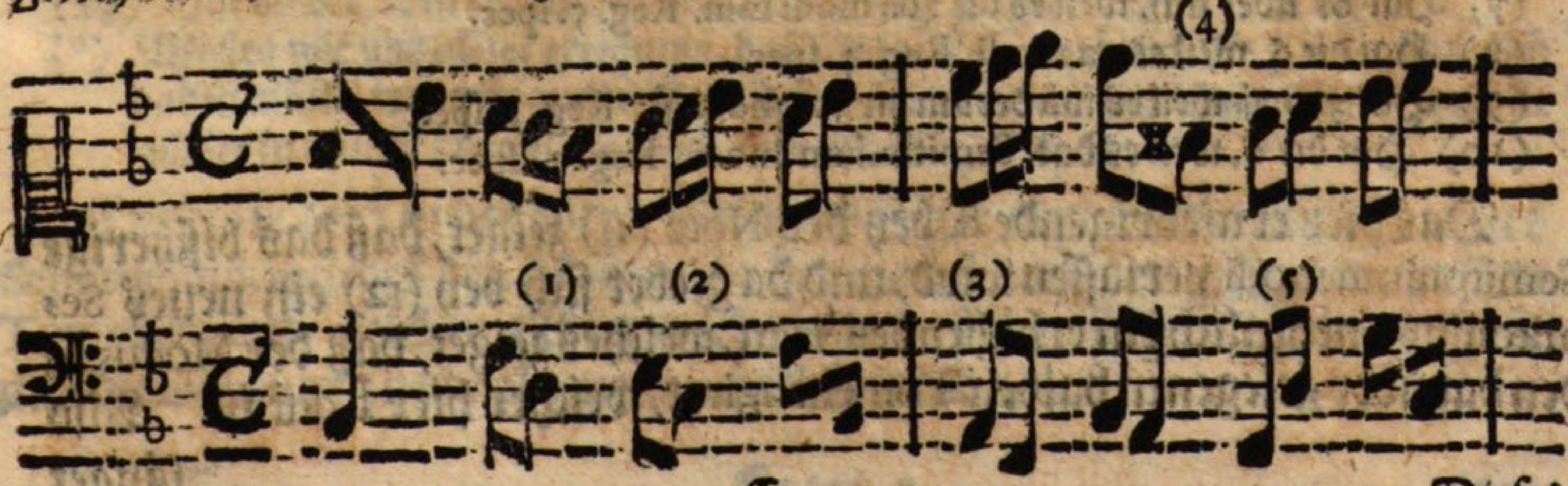
(8) Zeiget das Semitonium unter D moll an, welcher Modus auch durch ſeine bey (9) erſcheinende natürliche 6. min. beſtärcket wird, nach der oben gegebenen andern ſpecial-Regel. Bey

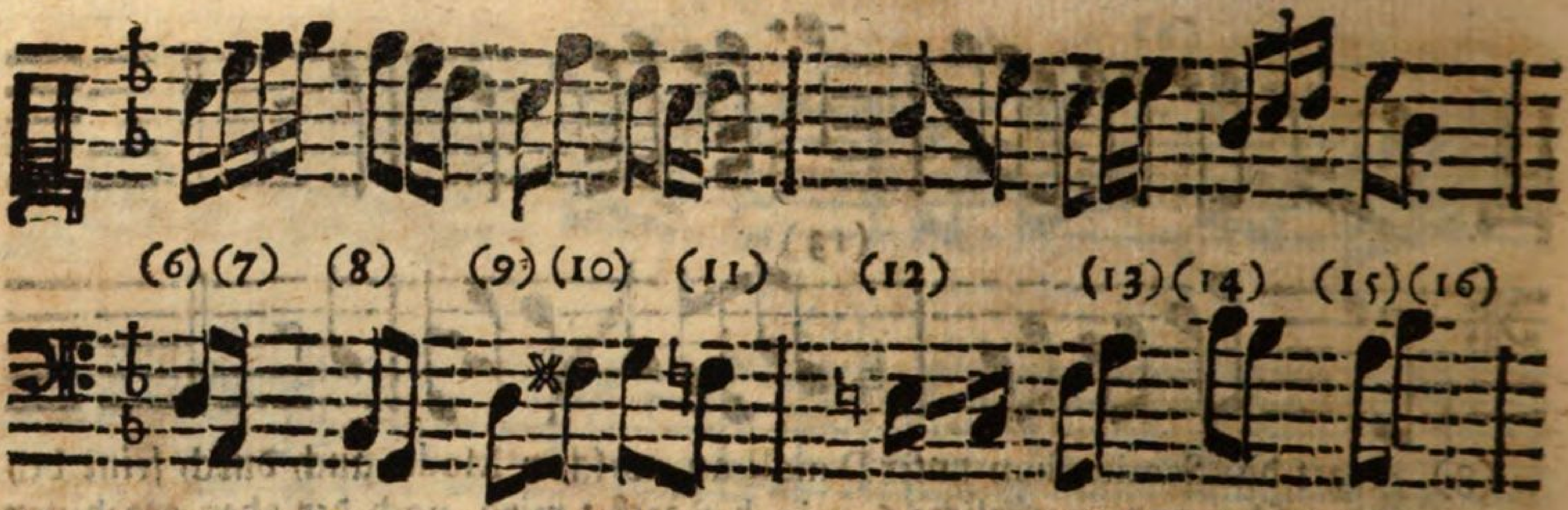
(10) Wird das bißherige Semitonium cis zwar wieder verlaſſen, das b moll aber bey (11) behalten. Weil wir nun in dieſen Tacte kein neues Semitonium, ſondern gleich hinter einander die Claves: c. b. a. g. f. e. finden, ſo judiciren wir hieraus, daß die Note

(12) das rechte Semitonium zu f dur ſey, und folgbar das bey (11) vorgekommene b. nur die rechte 4te zu f dur angegeben.

(13) Ergreiffet wiederum das H. ſtatt des vorigen B. und zeiget hierdurch, daß der Modus einen halben Ton drüber, nehmlich in das c dur zurück gehe.

§. 19. Weiß man nun ſolchergeſtalt das Changement der Tone genau zu obſerviren, ſo iſt es alsdenn leicht, bey jedweden changirten Tone den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweiſung obiger Schematum zu finden. Dieſes wollen wir nun in folgenden General-Exempel verſuchen, allwo wir nicht alleine das Changement der Tone, ſondern auch die nach denen Schematibus abwechſelnden Signaturen zugleich durch No. No. marqviren wollen:





Dieſes Exempel gehet aus dem B dur. So lange nun der Ambitus Modi in dieſen Tone bleibet, ſo lange ſeynd die Signaturen des obigen Schematis B dur zu appliciren. Alſo hat nun die Note

(1) Natürlich die 6. über ſich, weil ſie 3a modi iſt. Reg 4. ſpecial.

(2) Hat natürlich den ordinairen Accord über ſich, weil es 2da modi major. iſt, die mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſpec.

(3) Hat die 6. weil es Semitonium modi iſt. Reg. 3. ſpec.

Die Note (4) in der obern Stimme bringet ein frembdes ✱ welches anzeiget, daß der Modus in den nechſt gelegenen halben Ton drüber, nehmlich hier in das G moll changiret, alſo appliciret man nunmehro die Signaturen des obigen Schematis g moll, welchen zu folge die zu der

(4) gehörige B ſſ-Note a. als die 2da modi angeſehen wird, welche natürlich die in der obern Stimme angegeben 6 haben muß. Reg. 5. ſpec.

(5) und (6) haben 3. maj. über ſich, weil ſie die 5tam modi min. ausmachen. Reg. 1. ſpec.

(7) Hat 6 über ſich, weil es die 2da modi min. Reg. 5. ſpec.

(8) Hat die 6. weil es 3a modi. Reg. 4. ſpec.

(9) Hat 3. maj. weil es wiederum die 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.

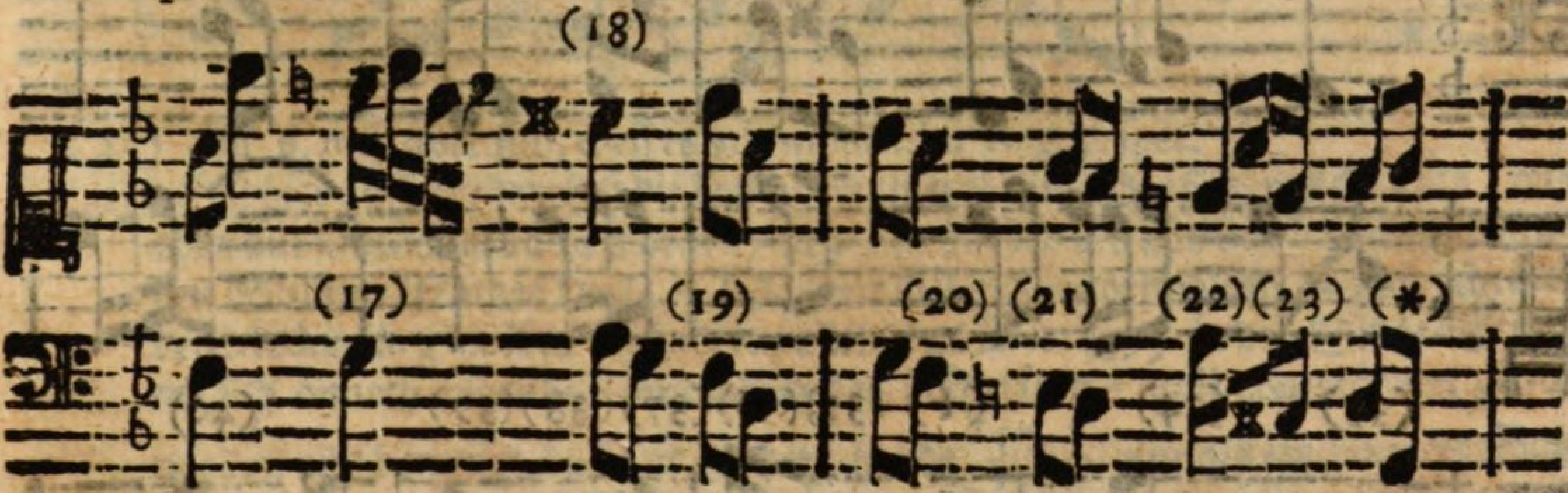
(10) Hat die 6. weil es das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

Das hier erniedrigende ♮. bey der Note (11) zeiget, daß das bißherige Semitonium modi verlaſſen wird, und da giebet ſich bey (12) ein neues Semitonium, nehmlich ein erhöhendes ♮. an, welches zeiget, daß der Modus in den darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher hier f. dur iſt. Alſo

fänget man nunmehro an, das obige Schema f dur zu appliciren, welchen zu folge die Noten

(13) und (15) die 6. über ſich haben, weil ſie die Tertiam modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.

(14) und (16) haben 3. maj. über ſich, weil ſie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. ſpec.

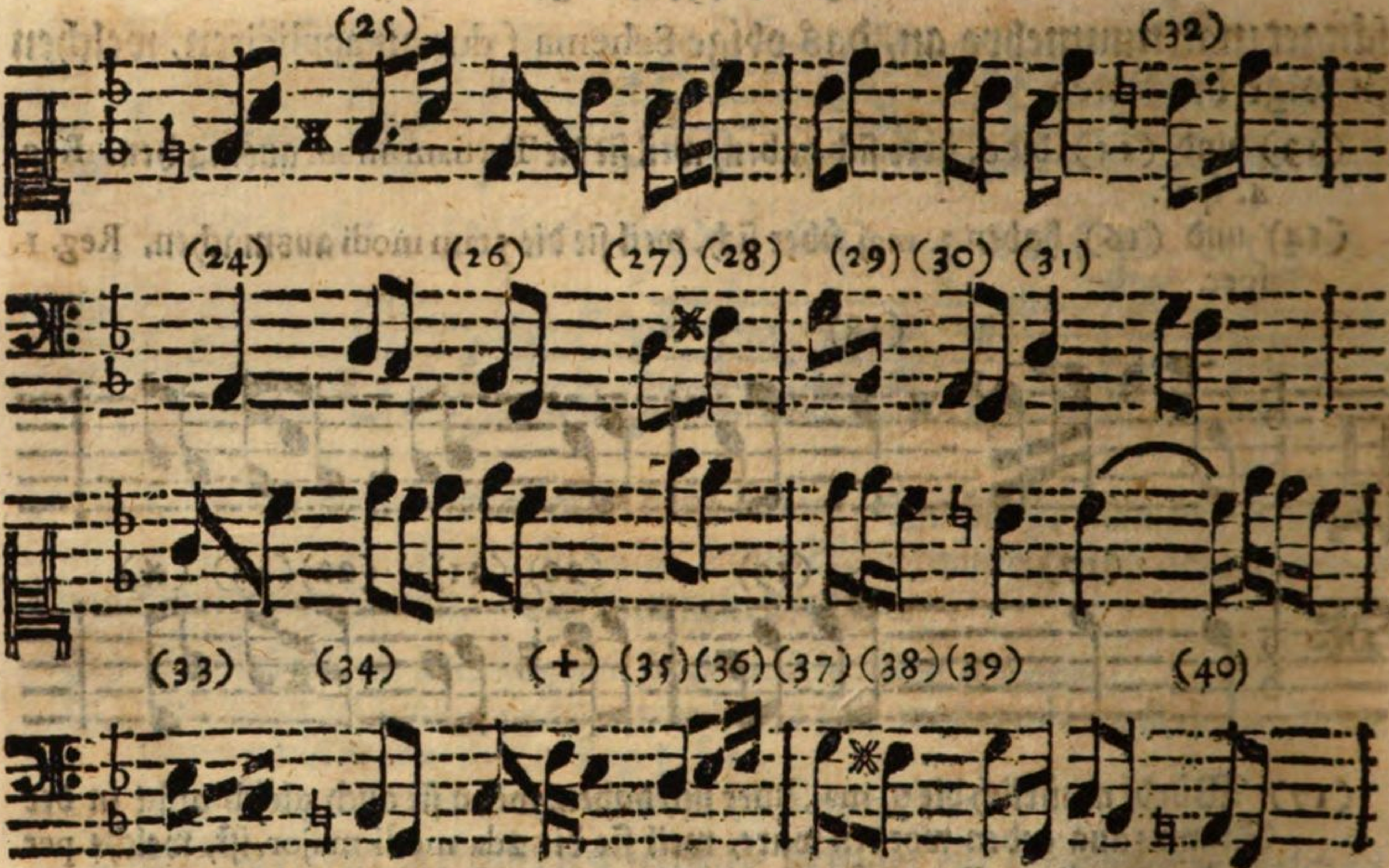


(17) Würde natürlich die 6. maj. über ſich haben, wenn ſie auch gleich nicht in der Stimme angegeben worden wäre, weil ſie die 2da modi major. iſt, welche per gradus procediret. Reg. 5. ſpec.

Die Note (18) in der obern Stimme zeiget ein neues Semitonium, welches den Modum allhier in das D moll verändert. Folgbar appliciren wir die Signaturen des Schematis D moll, welchen zu folge die Noten

(19) und (20) die 6. haben, weil ſie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.
(21) Hat 6♮ über ſich, weil ſie die 2da modi min. iſt. Reg. 5. ſpec.
(22) und (24) haben 3. maj. weil ſie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. ſpec.
(23) Hat die 6te, weil es das Semiton. modi. Reg. 3. ſpec. Bey dem Signo
(*) Wollen wir uns obiter errinnern, daß ſelbige Note natürlich die 3 min. über ſich haben müſte, wenn ſie auch nicht in den ſyſtemate modi bezeichnet ſtünde, weil ſie allhier in unſern D moll 4ta modi min iſt. Reg. 2. ſpec.

Die Note (25) in der obern Stimme zeiget uns wiederum ein neues Semitonium, welches den Modum in den nechſt darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher allhier wiederum das g moll iſt. Appliciren wir nun die Signaturen des Schematis g moll, ſo wird die zu



(25) gehörige Baſſ-Note als die 5ta modi angeſehen, und hat alſo nebſt (27) und (31) aus gleicher raiſon, die 3. maj. über ſich. Reg. 1. ſpec.

(26) und (29) haben die 6. über ſich, weil ſie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.

(28) Hat die 6 als das Semitonium modi. (30) aber hat 6̸ als die 2da modi min. nach denen oft citirten Regeln.

Die Note (32) in der obern Stimme zeiget uns ein neues Semitonium nehmlich ein erhöhendes ♮, welches den Modum allhier in c moll verändert. Alſo appliciren wir die natürlichen Signaturen des Schematis c moll, nach welchen die zu

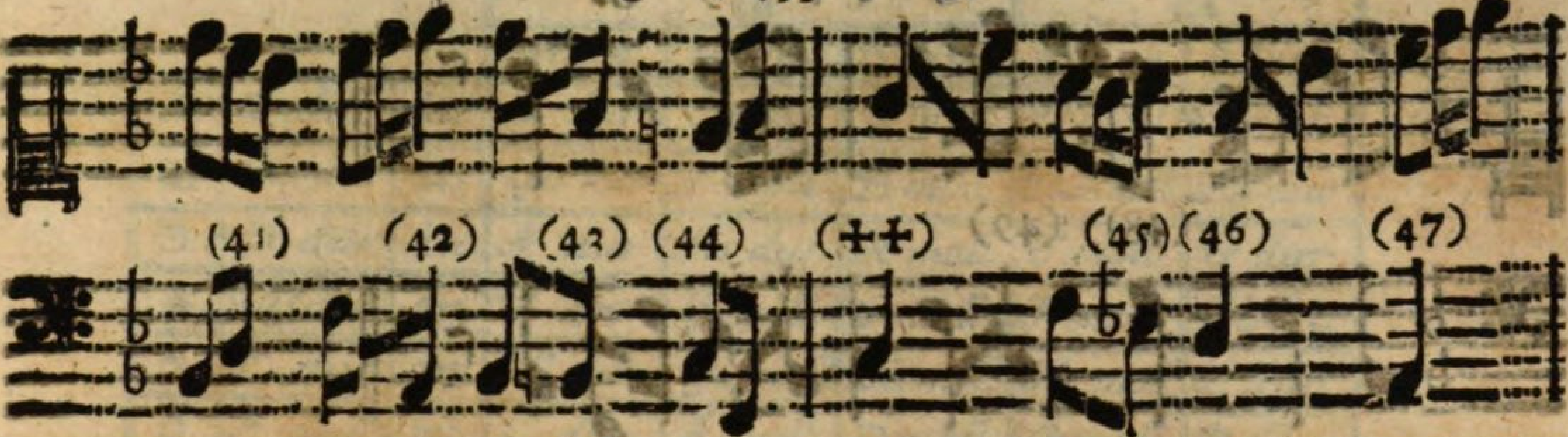
(32) gehörige Baſſ-Note, als die 5ta modi angeſehen wird, und hat alſo (37) und (40) aus gleicher raiſon die 3. maj. über ſich. Reg. 1. ſpec.

(33) und (36) haben die 6. über ſich, weil ſie 3am modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.

(34) Hat, als das Semitonium modi, die 6te über ſich.

(+) Hat natürlich 3am min. über ſich, weil es 4ta modi min. iſt. Reg. 2. ſpec.

(35) Hat



(35) Hat 6. maj. über ſich, weil es 2da modi min. Reg. 5. ſpec.

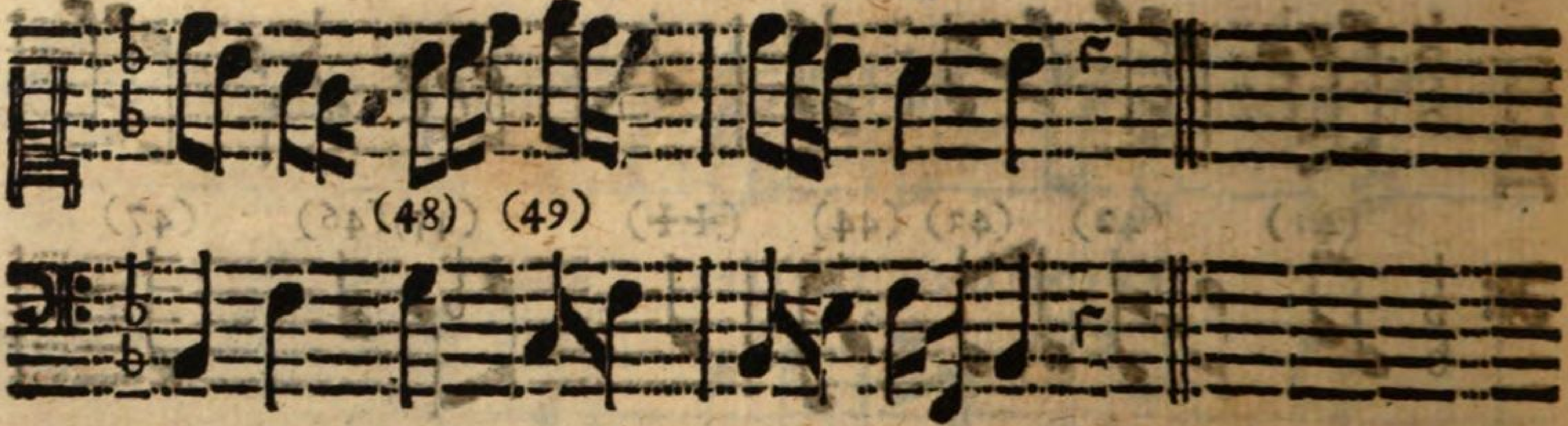
(38) Hat hier auſſerordentlich die Diſſonanz einer 7. min. über ſich, welche man (wie oben ausführlich gedacht worden) nirgends anders als aus der darüber ſtehenden Stimme errathen kunte. Das vor dieſer Note befindliche ✻ nun ſcheinet den Modum in g moll zu verändern, allein das über (39) in der Singe-Stimme ſich annoch zeigende Semitonium des bißherigen c moll contradiciret gleich wieder, und beweiſet, daß das vorhergehende $\left\{ {7 \atop fis} \right\}$ nur als ein bizzarer Satz anzuſehen, deſſen neues ✻ ſo gleich wieder verlaſſen wird.

Die Note (40) zeiget mit ihren erhöhenden ♮. daß die, in dem bißherigen Modo c moll gebrauchte 6te min. as, nicht mehr gelten und folgbar der Modus durch beſagtes erhöhendes ♮. in das B dur verwandelt werden ſoll. Alſo appliciren wir hier wiederum das Schema B dur, vermöge deſſen beſagte Note

(40) und zugleich (42) die 6 über ſich haben, weil ſie das Semitonium modi ausmachen.

(41) Hat die 6. weil ſie die 3a modi iſt, nach offt citirten Regeln.

Die Note (43) zeiget abermahl ein frembdes erhöhendes ♮. nach welchen der Modus natürlich in den nechſt darüber gelegenen halben Ton changiren ſolte, welches allhier c moll wäre. Allein das gleich hernach über der Note (44) in der obern Stimme erſcheinende neue ♮. contradiciret hierinnen, und weiſet daß der Modus in f. dur changiret. Folgbar wird beſagte Note



(43) wiederum nur als ein Bizzarrer Satz betrachtet, deſſen ♮ nicht continuiret; es wird aber die in der Singe-Stimme angegebene Diſſonanz der 5te min. (welche man nirgends anders als aus beſagter Stimme errathen kunte) nebſt ihrer bekandten Harmonie dazu angeſchlagen.

(44) und (✠✠) haben 3. maj. über ſich, weil ſie die 5tam modi ausmachen.

Die Note (45) hebet nun das bißherige Semitonium modi wieder auff, und weil ſich in denen folgenden Noten kein neues Semitonium hervor thut, ſo ſeynd wir wiederum in unſern vorgezeichneten Syſtemate modi, nehmlich im B dur; Dieſen nach hat nun

(46) die 6. über ſich, weil es 3a modi iſt.

(47) Hat wiederum die 6. weil es das Semitonium modi iſt.

(48) Hat natürlich den ordinairen Accord über ſich, weil ſie die 6ta modi major. iſt, welche hier nicht mit der 4ta modi per ſaltum verfähret. Reg. 6. ſpec.

(49) Hat gleichfals den ordinairen Accord, weil ſie die 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſpec.

§. 20. Wir haben nunmehro hoffentlich den natürlichen Ambitum modorum ſo deutlich beſchrieben, daß es ein ſtupidum ingenium ſeyn müſte, welches ſich nicht darein finden, und von dem bißherigen nicht mit beſondern Nutz profitiren wolte, wofern man den gehörigen Fleiß nicht ſpahret. Will man aber die gegebenen Regeln glücklich ad praxin bringen, und geſchickt werden dem Changement der Tone (an welchen oben gedachter maſſen alles gelegen) hurtig und ohne Schwührigkeit einzuſehen, ſo hat man noch ein Kunſt-Stück vonnöthen. Nehmlich man muß die gewöhnlichen Digreſſiones aller Modorum wohl verſtehen, und wiſſen, in was vor Neben-Tone jedweder Modus nach dem regulirten Ambitu der alten auszuweichen pfleget. Denn hat man z. E. ein muſicaliſches Stück

aus

ad pag. 761.

			Die 12 Modi Majores weichen aus				
			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D. moll	F dur
2	Cis dur	in	Gis dur	F moll	B moll	Dis moll	Fis dur
3	D dur	in	A. dur	Fis dur	H moll	E moll	G dur
4	Dis dur	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Gis dur
5	E dur	in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6	F dur	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
7	Fis dur	in	Cis dur	B moll	Dis moll	Gis moll	H dur
8	G dur	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
9	Gis dur	in	Dis dur	C moll	F moll	B moll	Cis dur
10	A dur	in	E dur	Cis moll	Fis moll	H moll	D dur
11	B dur	in	F dur	D moll	G moll	C moll	Dis dur
12	H dur	in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

			Die 12 Modi minores weichen aus				
			Ordentlich in			Außerordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t. min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2	B moll	in	Cis dur	F moll	Gis dur	Dis moll	Fis dur
3	H moll	in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4	C moll	in	Dis dur	G moll	B dur	F moll	Gis dur
5	Cis moll	in	E dur	Gis dur	H dur	Fis moll	A dur
6	D moll	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
7	Dis moll	in	Fis dur	B moll	Cis dur	Gis moll	H dur
8	E moll	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9	F moll	in	Gis dur	C moll	Dis dur	B moll	Cis dur
10	Fis moll	in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11	G moll	in	B dur	D moll	F dur	C moll	Dis dur
12	Gis moll	in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur

aus dem Modo g dur vor ſich, und weiß ſchon vorhero, daß dieſer Modus gewöhnlich in die 5te D dur, in die 3e h moll, in die 6te e moll &c. und ordinair nicht weiter ausweichet, ſo kan man eher auf der Huth ſtehen, und viel geſchwinder judiciren, in welchen von dieſen Neben-Tonen uns ein neues ✱. ♮. oder b. führen möchte.

§. 21. Dieſe Kunſt nun auff eine leichte Arth zu begreiffen, ſo mercket man ſich endlich die letzte doppelte:

Reg. 8. ſpecial. Alle modi majores weichen aus, ordentlich: in die 3e 5te und 6te, auſſerordentlich in die 2de und 4te. Hingegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3e und 5te, auſſerordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.

§. 22. Nach dieſer Regel pfleget alſo der Modus maj. c dur auszuweichen in die 5te g dur, in die 3e E moll, in die 6te a moll, in die 2de D moll (m) und in die 4te F dur. Der Modus minor a moll weichet aus in die 5te e moll, in die 7me g dur, (†) in die 3e c dur, in die 4te D moll (*) und in die 6te min. f. dur. Von dieſen 2. Haupt-Modis kan man nun gar leicht die Application auff alle übrige Modos majores und minores machen, deren regulirte Ausweichungen nach dem Ambitu der Alten, man ohne Mühe aus beygefügten zwey Tabellen erſehen kan. Das Fundament dieſer Tabellen, oder die Anverwandſchafft ſolcher ausweichenden Tone werden wir beſſer aus dem unten cap. 5. vorkommenden muſicaliſchen Circul demonſtriren können, biß dahin wir es verſpahren. Hier aber kan ſich ein

DDddd Anfän-

(m) Nicht D dur, weil ſich die Tertie ſolcher ausweichende Tone jederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Haupt-modi richtet. Nun hat C dur in ſeinen ambitu mehrgedachter maſſen die Claves: c. d. e. f. g. a. h. worunter kein fis, wohl aber das f. zufinden, alſo kan man auch nach dem regulirten ambitu nicht in das D. dur, wohl aber in das D. moll gehen. Gleicher weiſe wäre es wieder den regulirten ambitum des gedachten modi C. dur, wenn man ſtatt g dur in das g moll gehen wolte, weil die 3. min. zu g. nicht unter denen Clavibus des C. dur begriffen. Und dieſe raiſon gilt bey allen übrigen Ausweichungen der Modorum, wie ſie in beygefügten Tabellen angegeben worden.

(†) Nicht g. moll. aus obiger raiſon.

(*) Nicht D. dur, aus gleicher raiſon.

Anfänger beſagte Tabellen auf dieſe Arth gar ſehr zu Nutze machen, wenn er einen Modum nach dem andern vornimmet, deſſen ausweichende Tone genau in das Gedächtniß faſſet, und andere muſicaliſche Stücke aus eben dieſen Modo dagegen examiniret, wie ſie aus einem Tone in den andern gangen, und wie bald neue ✻. ♮. oder b. angenommen, bald wieder verlaſſen worden.

§. 23. Nur das eintzige muß ſich ein Anfänger nicht irren, ſondern es dem Componiſten verantworten laſſen, wenn dieſer in Ausſchweiffung der Tone weiter gangen, als es die Regularität erfordert. Wir werden unten bey gedachten muſicaliſchen Circul (n) auch dergleichen irregulaire Ausſchweiffungen verſtehen lernen. Hier aber bleibet man bey denen ordinairen Regeln, und kan verſichert ſeyn, daß einem General-Baſſiſten auch bey einem mäßigen Gehör und Judicio das wenigſte in Erfindung der Signaturen fehlen kan, wofern er ſich bey gehörigen Exercitio jederzeit gründet:

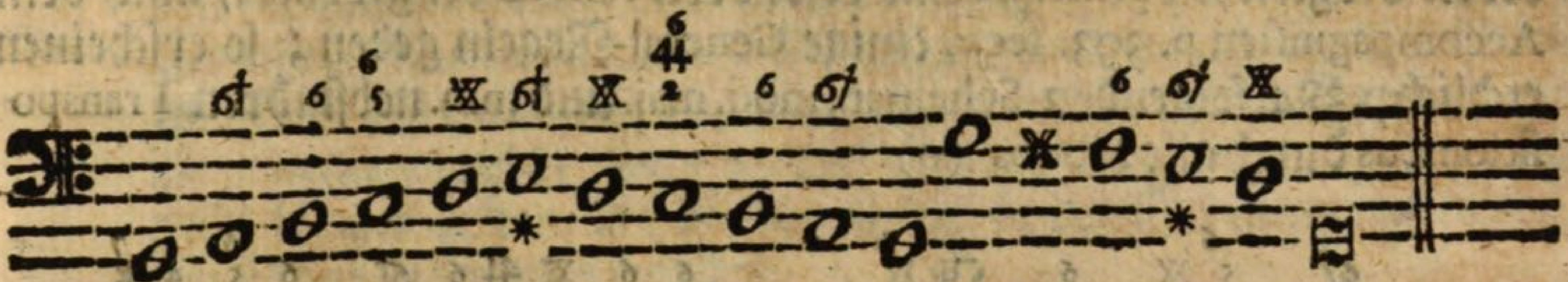
1. Auff die über dem Baſſe ſtehende Stimme.
2. Auff die gegebenen General-Regeln.
3. Auff die gegebenen Special-Regeln.

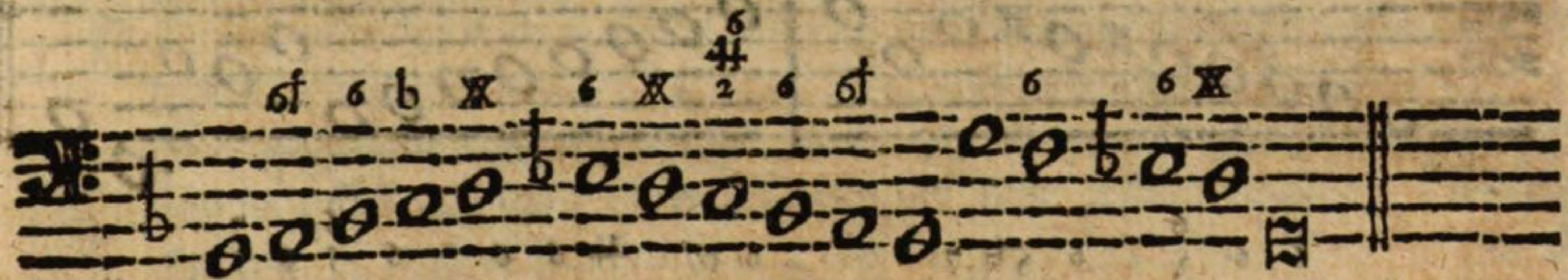
§. 24. Damit wir nun zum Beſchluß dieſes Capitels die bißher gezeigten Fundamenta eines unbezifferten General-Baſſes ſo wohl cum Autoritate gelehrter Männer, als auch cum rationibus ſolidis, oder mit geſunden Vernunffts-Schlüſſen noch mehr befeſtigen mögen, ſo wollen wir annoch kürtzlich anführen (1) was vor Autores mehr mit uns in dieſer Materie auff gleiche Gedancken gerathen? (2) Wie einigen noch übrigen Einwürffen dieſer Materie zu begegnen?

§. 25. Den erſten Punct anlangend, ſo iſt unſer Autor der Gaſparini (zu meiner Verwunderung bey erſter Anſicht) auff eben dergleichen Schemata modor. maj. & min. gerathen, wie wir oben zum Grunde geſetzet, welches das zu Eingang dieſes Tractates p. 92. gedachte andere Inventum iſt, worin-

(n) Dahin allenfals ein capables ſubjectum voran lauffen, und ſich allda Raths erhohlen kan.

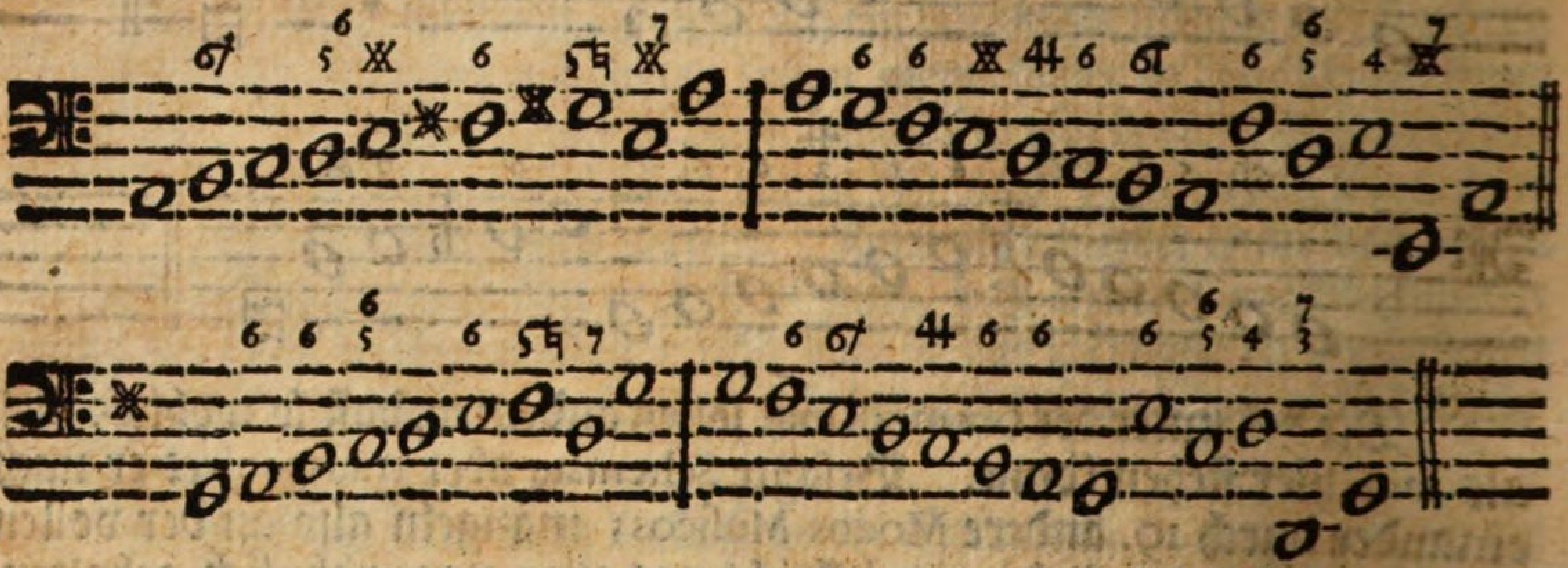
worinnen wir ziemlich übereinſtimmen, ob gleich ſeine Schemata ſich in etwas anderer Figur præſentiren, wie hier zu ſehen:





Die** unter der 6ta modi maj. ſollen andeuten, daß ſo wohl 6. maj. als min. hier ſtehen könne. Beſagte Schemata aber transponiret er nach einander durch 19. andere Modos Muſicos; mangeln alſo an der vollen Anzahl noch 3. Modi, die er vielleicht vor allzu ungewöhnlich gehalten. Merckwürdig iſt, daß als er p. 73. ſeines Tractates die Schemata modorum nach ſeiner Arth zu formiren anfänget, ſo ſaget er: Mi naſce nell' Idea un ripiego, &c. mir fället ein beſonderes Mittel ein, dem Lehrbegierigen Accompagniſten den Ambitum und das rechte Accompagnement aller Modorum beyzubringen. Aus dieſer Redens-Arth erhellet nun, daß er der erſte, oder der eintzige zu ſeyn glaubet, welcher auff dergleichen Inventa gefallen. Da ich nun allbereit Ao. 1710. bey Ausarbeitung meiner damahligen alten Edition dieſes Tractates gleichfalß geglaubet, der erſte, oder der eintzige zu ſeyn, welcher auff ſolche Inventa gerathen: ſo kommet uns beyden endlich der dritte Autor in Weg, nehmlich ein Frantzmann, Mr. Rameau, welcher in ſeinen gelehrten und ſpeculativen Tractat, genannt: Traité de l' Harmonie reduite à ſes principes naturels, (zu Paris Ao. 1722. gedruckt) durch eben dergleichen Schemata nicht allein einen Accompagniſten, ſondern auch einen anfangenden Com-

poniſten den natürlichen Ambitum modorum beyzubringen ſuchet. Denn nachdem er von p. 200. biß 211. gedachten Tractates dem Componiſten allbereit dergleichen principia mit beſondern raiſons beygebracht, auch dem Accompagniſten p. 393. ſeqv. einige General-Regeln geben; ſo erſcheinen endlich p. 384. folgende 2. Schemata mod. maj. und min. nebſt ihren Transpoſitionibus durch alle Modos (o):



Wer beyde Autores, den Rameau und Gaſparini, in dieſer Materie weitläufftig nachſchlagen, und gegen unſere bißherigen Præcepta halten will, der mag ſelbſt judiciren, wer unter uns die Sache am leichteſten und deutlichſten vorgeſtellet. Wobey wir hoffentlich unſere Schemata in 3. Stücken beſſer und nutzbahrer eingerichtet, nehmlich:

1) Haben wir das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum, gleich Anfangs neben ſeine 8vam modi lociret, wodurch zugleich die in denen Modis min. zwiſchen der 6♭. und 7. maj. vorkommende irregulairen Gänge vermieden, und das Schema an ſich ſelbſt vor Anfänger viel kurtzer, und deutlicher abgefaſſet worden.

2) Ha-

(o) Es ſtatuiret dieſer Autor p. 157. gleichfals nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nehmlich majorem und minorem, welche er nach denen 12. Chromatiſchen Clavibus, und dem Unterſcheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder ſubalterne modos vertheilet. Sehen wir alſo, daß auch in Franckreich ein eintzig Genus muſicum, und 24. modi muſici nichts neues ſeynd.

2) Haben wir unſere Schemata theils durch gäntzliche Hinweglaſſung einiger Ziffern, theils durch die in Modis maj. neben einander ſtehenden 5 6. viel univerſaler und applicabler gemacht, ſo daß man die natürliche Harmonie in allen Caſibus richtig finden kan, die Baſſ-Claves mögen in der Ordnung wechſeln, wie ſie wollen. (*) Da hingegen die Schemata beyder Autorum viel ſpeciale Signaturen angeben, die nicht länger gelten, als die Noten fein in der Ordnung marchiren, wie ſie hingeſchrieben worden.

3) Haben wir die 6. maj. über der 6ta modi maj. deswegen gar weggelaſſen, weil ſie ein neues ✱ angiebet, welches (nach dem oben Reg. 1. ſpec. gegebenen unwiederſprechlichen Principio) gar nicht zu dem Modo gehöret, und einen Anfänger nur confus machet. Denn wenn z. E. unſere Autores im g dur die aus der 8ve in die 5te herab ſteigende Claves alſo beziffern, $\left\{\begin{array}{cccc} & 6 & 6+ & \times \\ g & \text{fis} & e & d \end{array}\right\}$ ſo iſt dieſes ſchon eine halbe Cadenz und Ausſchweiffung in das D. dur, womit das g dur nichts zu thun hat. Zugeſchweigen, daß wenn man es auch unter dem g dur paſſiren lieſſe, ſo wäre es doch ein ſpecial Caſus, der nicht länger gilt, als dieſe Noten juſt ſo in der Ordnung bleiben.

§. 25. Indeß machen doch dieſe Differenzen der Schematum keinen weſentlichen Unterſcheid der Sache aus. Genug daß wir alle drey einerley Entzweck führen, und in der Haupt-Sache ſehr nahe überein kommen, da doch ſchwerlich ein Autor dem andern etwas abgelernet haben wird. Fragen wir alſo, woher es komme, daß 3. Subjecta von unterſchiedenen Nationen, (wer weiß, finden ſich derer noch mehr) in dieſer Materie auff ſo gar gleiche principia fallen? ſo folget die wohlgegründete Antwort, daß es eben daher komme, weil die Sache ſo Natur-mäſig, ſo gegründet, und von ſich ſelbſt ſo gangbar iſt, daß nimmermehr kein Autor auf andere principia fallen kan, wer einen Accompagniſten oder anfangenden Componiſten den natürlichen ambitum modorum beybringen, oder Regeln vom General-

(*) Wie man gedachte unſere Schemata in præludiren nutzbar gebrauchen, und mit Diſſonantien leicht vermiſchen könne, ſolches werden wir unten im fünfften Capitel zeigen.

ral-Baſſ ohne Signaturen geben will. Wenn übrigens gedachter Rameau p. 427. ſeines Tractates ſich heraus läſſet, daß nebſt denen Compoſition- und General-Baſſ-Regeln das Ohr und der Guſto bey Accompagnirung unbezifferter Bäſſe ein groſſes beytragen müſſe: ſo hat dieſes zwar an ſich ſelbſt ſeine gewiſſen Wege, es hat aber der Autor deſto mehr Urſache alſo zu ſprechen, weil er überall nur von ſolchen General-Bäſſen redet, da weder Stimme, noch Ziffern darüber befindlich, welche wir aber von unſern Cameral- und Theatraliſchen Accompagnement gantz und gar ausgeſchloſſen haben, wie ſo wohl zu Eingang des erſten, als des andern Capitels dieſer Abtheilung voraus geſetzet worden: Folgbar finden wir auch bey dergleichen unbezifferten Bäſſen gantz ungleich weniger Schwürigkeiten.

§. 26. Den obengemeldten andern Punct betreffend, wie nehmlich einigen noch übrigen Einwürffen dieſer Materie zu begegnen ſey, ſo wollen wir allhier nachfolgende 3. Objectiones beantworten.

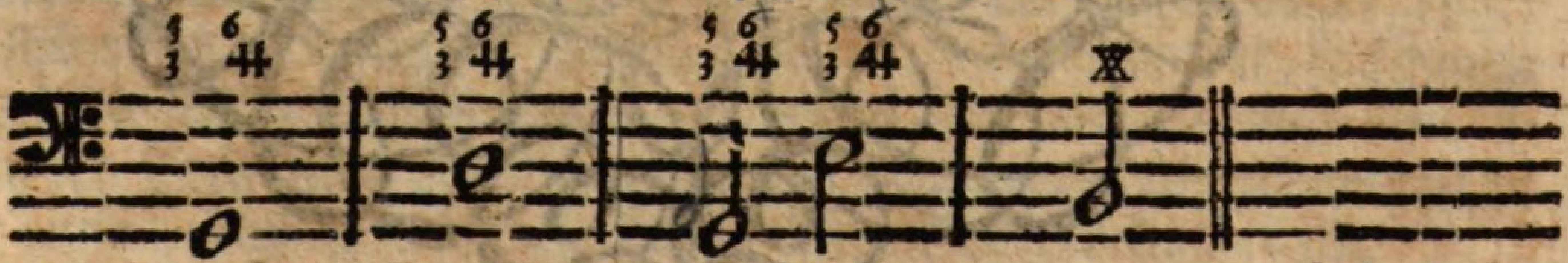
1) Saget man: Regeln von General-Baſſ ohne Signaturen zu geben, wäre unmöglich, weil die Harmonie ſtets changirte, und ſchon ein Maitre dazu erfodert würde, welcher ſolche Regeln obſerviren ſolte. Antwort: Es kömt abgeſchmackt heraus. Denn iſt es nicht die Compoſition ſelbſt, welche ihre Harmonie ſtets changiret? ſoll man aber deßwegen keine Regeln davon geben, weil ſie einen Maitre erfodern, der ſie obſerviren will? So laſſet uns demnach alle Compoſition-Bücher ja alle nützlichen Regeln-Bücher anderer Wiſſenſchafften und Künſte ins Feuer ſchmeiſſen, denn wir warten auf Leuthe, die uns die Künſte in einer purganz werden eingeben, und Regeln vorzuſchreiben wiſſen, dazu kein Maitre erfodert wird, ſelbige zu obſerviren. Da werden wir gerade zu einfahren in die Künſte, wie der Bauer in die Stieffeln.

2) Will man erweiſen, daß die Exceptiones ſolcher Regeln, die Regeln ſelbſt überwiegen. Antwort: Dieſe Mühe können wir guten Freunden gar wohl erſpahren. Denn wenn ſie alles erwieſen, ſo haben ſie doch noch gar nichts bewieſen, ratio: Wir wiſſen ſchon alles vorhero, was ſie beweiſen wollen, glauben es auch gar gern, daß die Exceptiones dergleichen Regeln (in dem ſenſu, wie ſie es verſtehen) überwiegen: Wir nehmen aber

der das Wort: Regeln, nicht in ſolchen Verſtande, (p) und laſſen uns alſo nicht hindern, denen Muſic begierigen die Sache ſo zu erklähren, wie es die Natur der Compoſition ſelbſt mit ſich bringet, und kein anderer Weg (q) vorhanden. Weiß man aber einen beſſern Weg, ſo rücke man heraus damit, ehe werden wir niemanden Gehör geben.

3) Saget man: daß alle ſolche Regeln- und Rathgeber nichts helffen, wenn man nicht ſelbſt brav Hand anleget. Antwort: Ach ja ihr lieben Chriſten, Hand müſſet ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Baſſ, in der Compoſition, und in iedweder Wiſſenſchafft profitiren wollet, denn die Regeln alleine können euch in keiner Kunſt zu Doctors machen. Ich möchte aber wiſſen, wer iemahls etwas rechtſchaffenes gelernet, ohne ſelbſt Hand anzulegen, und wenn er auch vergüldete Regeln und den Extract von guten Künſtlern zu Lehrmeiſtern gehabt? Ich ſage, fleißig ſeyn, und brav Hand anlegen, iſt zwar nöthig und unentbehrlich: Allein gute præcepta dabey, ſeynd uns in Muſica practica deſto nöthiger, ie weniger man allemahl gute Lehrmeiſter findet, die die Sache wohl verſtehen, oder ſich die Mühe geben wollen. Alles aber auff eigenen Fleiß und Erfahrung

(p) Hieher gehöret, was oben in der Einleitung dieſes Tractates p. 19. ingleichen p. 92. geſaget worden. Ubrigens finde im Nachſchlagen bey unſern Gaſparini p. 39. ſeqv. daß nach dem er gewieſen, wie der Accord der 5te in langſamen Noten auf folgende Arth durch die ($^{6}_{4\sharp}$) könne reſolviret werden:



ſo ſetzet er hinzu, daß dieſe Regel gute Dienſte thäte in einigen gebräuchlichen Cadenzen des Kirchen-Styli. Wie wird es der Mann kriegen, daß er ſolche excerpirte paſſus compoſitionis eine Regel geſcholten? Ferner wenn er p. 42 ſeqv. angiebet, wie bey 2. per Semitonium abſteigenden Noten die letzte natürlich die 6te über ſich habe: ingleichen wie bey denen per gradus gehenden 8teln die eine, frey durch paſſiren könne &c. ſo tauffet er dieſe Nachrichten wieder vor Regeln. Das Trinck-Geld will ich nicht mit ihm theilen.

(q) Beſiehe oben §. 1. dieſes Capitels.

rung allein (ich ſage, allein, ohne gute manuduction) ankommen zu laſſen, ſolches machet uns nicht allezeit zu fundamentalen Leuthen. Das ſehen wir gar deutlich an manchen, dem Anſehen nach, ſelbſt gewachſenen, oder Bluth übel informirten Componiſten, welche dann und wann in Muſica Mathematica & Hiſtorica unter die gröſten Leuthe zu zehlen, hingegen aber in Fundamentis Muſicæ Practicæ (*) ſo ſchlecht beſchlagen ſeynd, daß man ſie auf die allerempfindlichſte Arth proſtituiren könte, wofern man alle ihre Sachen (opera Juvenilia & virilia) durchgehen, und ihnen ihre überhäufften groben Balcken im Auge zeigen wolte, ſtatt daß man biß hieher eben die wichtigſten Dinge mit gröſter Moderation übergangen. Nur muß man nicht endlich die Leuthe bey denen Haaren zum Unfrieden ziehen. Denn bald reiſſet die liebe Gedult, und das Echo wird unfehlbar deſto gröber erſchallen, ſo ungern als man auch die edle Zeit und ſein Talent (da man mehr zu thun, und zu dencken hat) auf unnütze Katzbalgereyen verwendet.

(*) Von ihren elenden Guſto nichts zugedencken, worinnen die Welt überzeiget iſt.

Das

Das III. Capitel.

Vom Accompagnement des Recitatives inſonderheit.

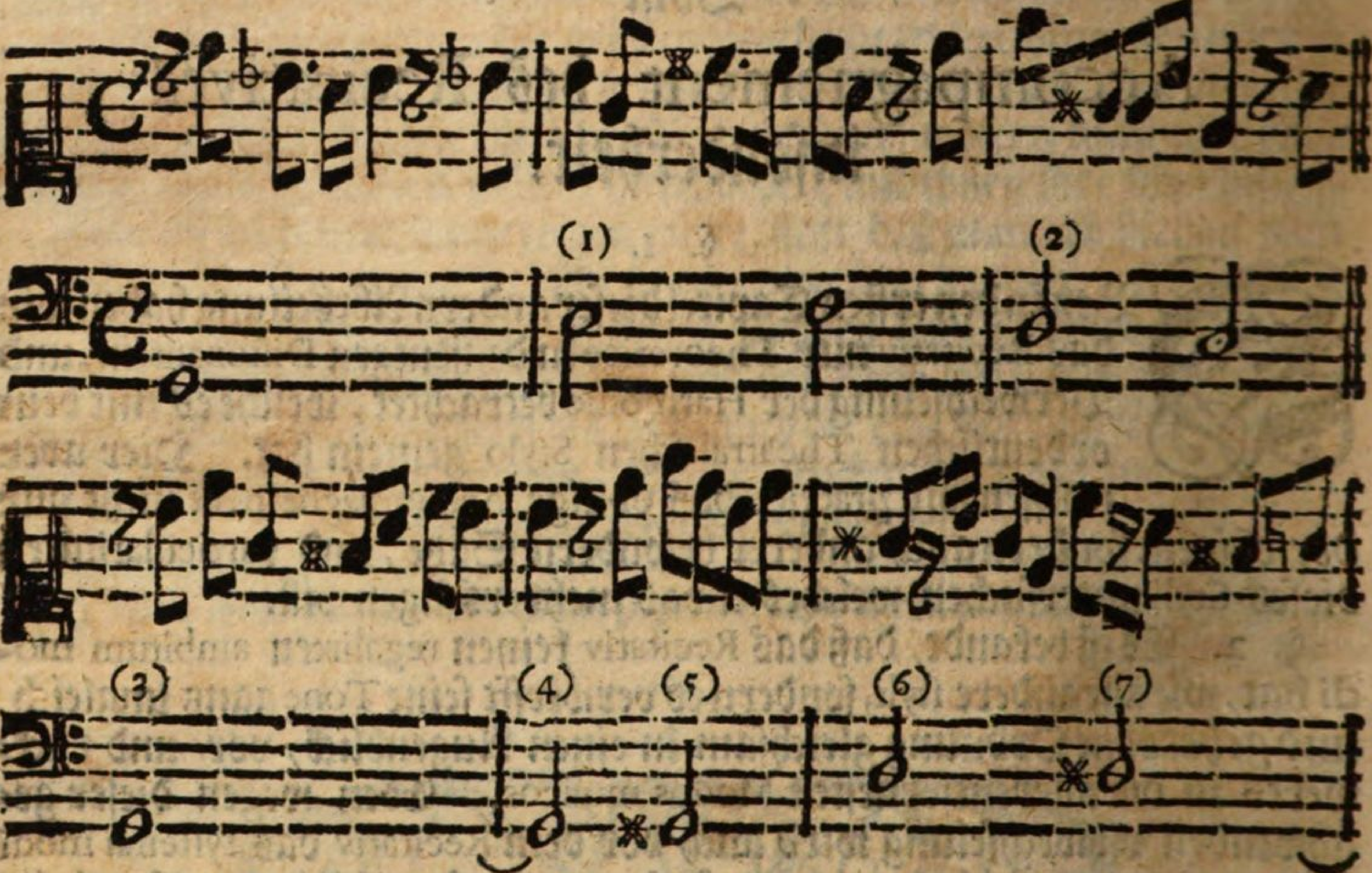
§. 1.

OBen in den erſten Capitel dieſer andern Abtheilung haben wir das Recitativ nur Theoretice in denjenigen Diſſonantien, und Verwechſelung der Harmonie betrachtet, welche es mit dem ordentlichen Theatraliſchen Stylo gemein hat. Hier aber müſſen wir practice das völlige Accompagnement nicht nur der obigen, ſondern auch anderer beſondern Sätze, und particularitäten dieſes Styli unterſuchen, welches etwas mehrers ſagen will.

§. 2. Es iſt bekandt, daß das Recitativ keinen regalirten ambitum modi hat, wie alle andere ſtyli, ſondern es verwirfft ſeine Tone gantz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichſam in einen Augenblick, vor- und rückwerts in die allerentferneſten Modos muſicos. Eben wegen dieſer geſchwinden Abwechſelung wird auch vor dem Recitativ das ſyſtema modi ſelten mit ✕✕ und bb. bezeichnet, ſondern man ſetzet ſelbige meiſtentheils vor die Noten, wie in praxi täglich zu erſehen. Weil nun ſolchergeſtalt dieſer ſtylus ſich an keinen ordinairen ambitum modi bindet, ſo können uns auch die auf dergleichen ambitum gegründete General- und Special-Regeln, bey Erfindung der Signaturen des Recitatives, die allerwenigſte Hülffe leiſten, folgbar müſſen wir auf nähere Mittel bedacht ſeyn.

§. 3. Das Recitativ ſtehet von Reechtswegen allezeit über ſeinen Baſſe geſchrieben. Nun giebet ſelbiges entweder durch getheilte Noten die völlige Harmonie desjenigen Accordes an, welchen man accompagniren ſoll: oder es giebet nur eine oder 2 Stimmen davon an, und die übrigen Stimmen oder Signaturen muß man ſelbſt dazu erfinden. Im erſten Caſu brauchet es gar keiner Künſte, ſondern man accompagniret den Accord,

wie er zergliedert in der Stimme lieget, er mag auch ſo extravagant ſeyn, oder aus dem Modo weichen, wie er will, ſo läſſet man es dem Componiſten verantworten. Z. E.



In dieſen Exempeln iſt keine eintzige Baſſ-Note vorhanden, zu welcher nicht die Stimme den völligen Accord angiebet. Inſonderheit aber ſeynd folgende Sätze merckwürdig, nehmlich zu der Note

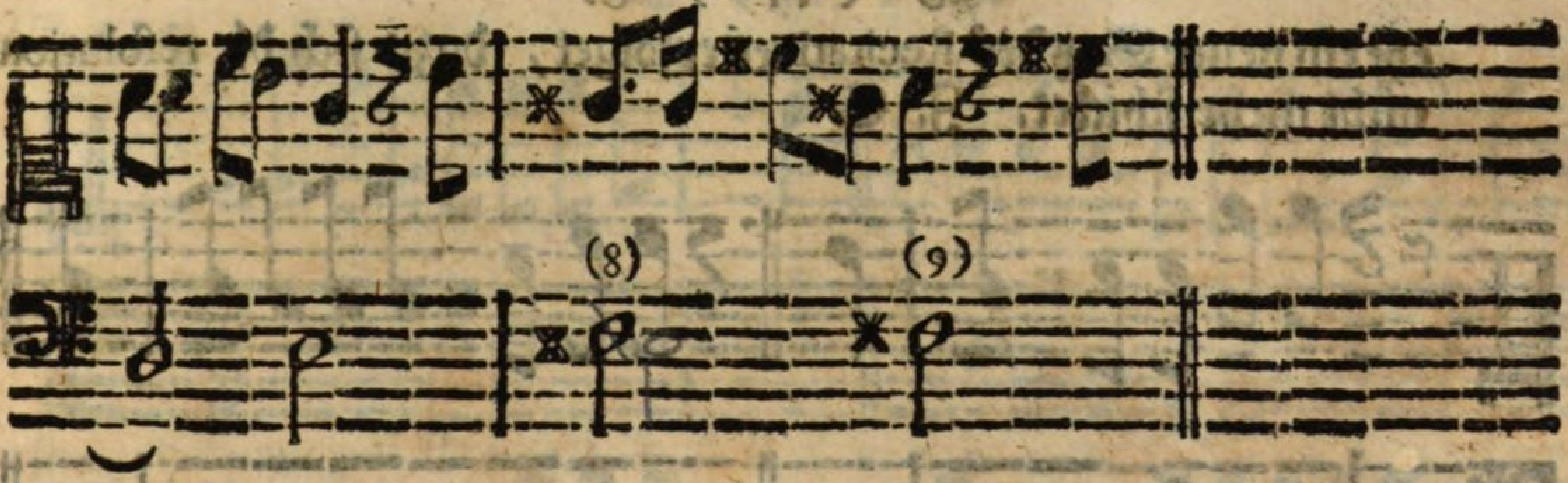
(1) Wird der völlige Accord (9 / ♮ / 6♭) und zu

(2) Wiederum der völlige Accord { 6 / 4 / ♮5 } angegeben.

(3) Hat bey der erſten Helffte der Note den ordinairen Accord, bey der andern Helffte aber wird der völlige Satz { 7 / 4 / 2 } angegeben, welcher aber bey

(4) Wieder in den vorigen ordinairen Accord zurück tritt. Zu

5. Wird



(5) Wird der völlige Accord 7. min. def. angegeben, worauff bey

(6) Eine Verwechſelung der Harmonie erfolget, welche wiederum alle Stimmen des Satzes $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4+\\2\end{smallmatrix}\right\}$ zeiget. Bey der Note

(7) Wird wieder der Accord der 7. min. def. mit ſeiner 5t. min. und zugehörigen 3e angegeben. Bey

(8) Zeiget ſich die 3e und 6te eines gantz frembden Accordes, und bey

(9) Zeiget ſich wieder der ordinaire Accord mit ſeiner gehörigen 5te.

§. 4. Im andern Caſu aber, wenn nehmlich die Singe-Stimme nur eine oder 2. Stimmen des Accordes angiebet, ſo muß man die übrigen Stimmen oder Signaturen erfinden; theils

I. Aus denen Regeln der verwechſelten Harmonie; Theils

II. Aus der differenten Reſolution und differenten Gebrauch einiger Verwandten Sätze; Theils aber

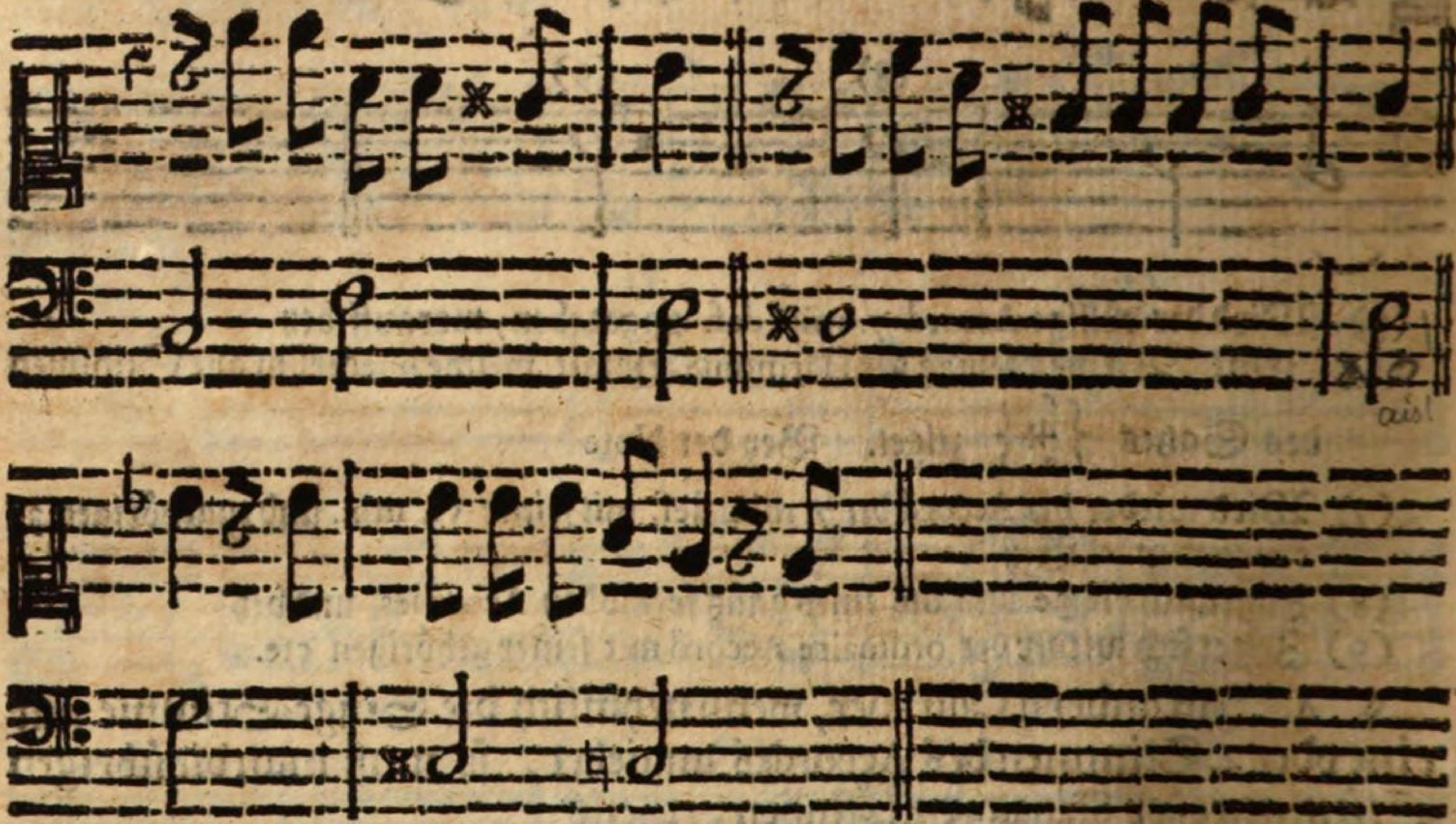
III. Aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi.

§. 5. Den erſten Punct betreffend, ſo haben wir oben vor andern, 3. merckwürdige Arthen einer verwechſelten Harmonie gehabt, aus welchen man diejenigen Signaturen erfinden muß, welche von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden, nehmlich

1) Haben wir Exempel geſehen, da die Stimme ihre vorher gelegene Diſſonanz nicht ſelbſt zu reſolviren pfleget, ſondern davon abbricht, und in eine andere Stimme des Accordes fället. Dergleichen Diſſonantien muß nun der Accompagniſt iederzeit gebührend reſolviren

 ehe

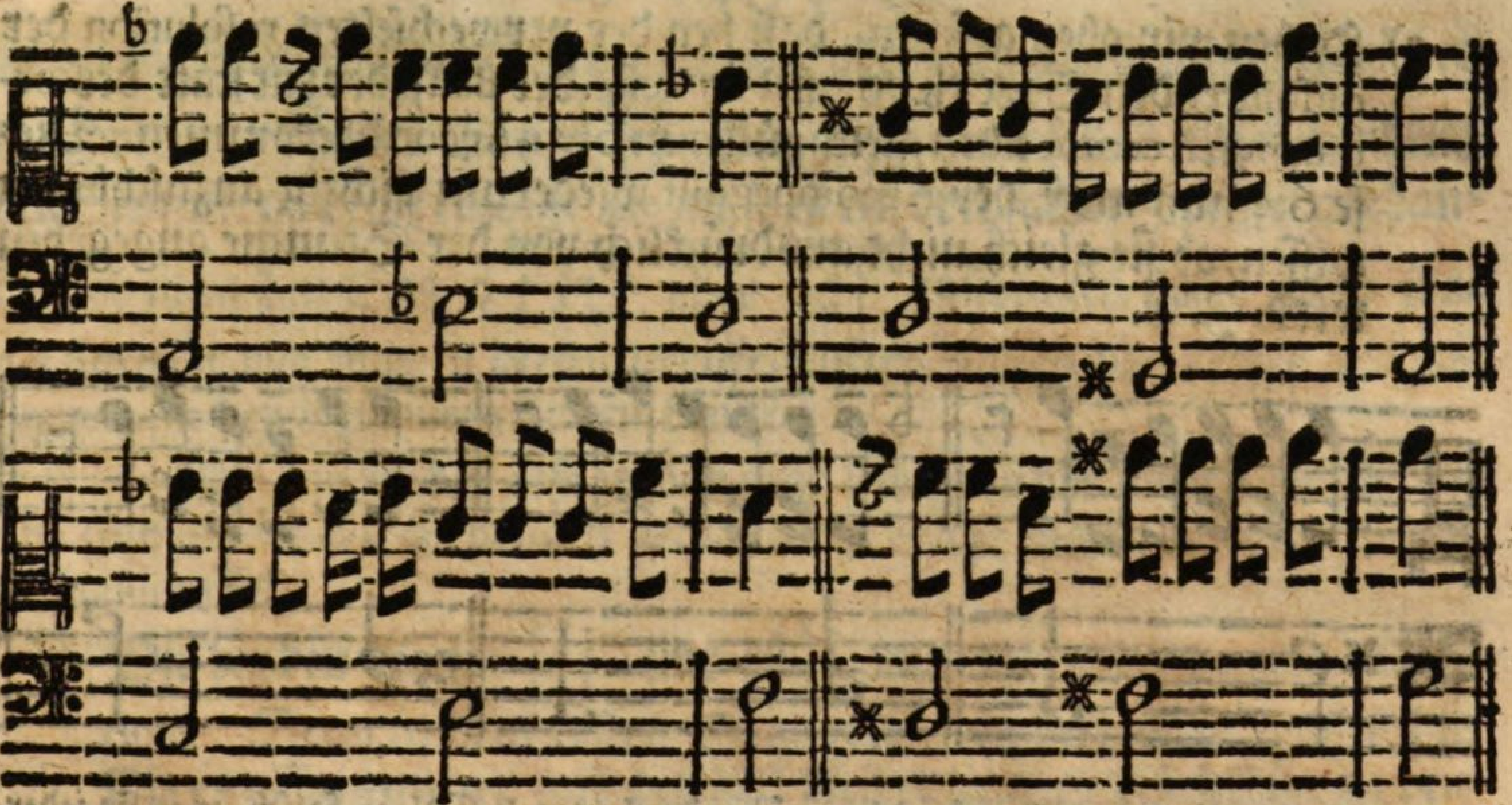
ehe ein neuer Satz des Recitatives erfolget, dazu ſich die reſolution nicht mehr ſchicket. Z. E.



In dem erſten Exempel muß über dem Baſſ-Clave F. nothwendig 7 6. nach einander angeſchlagen werden, ſonſt findet die reſolution der 7 in dem folgenden Baſſ-Clave nicht mehr ſtatt. In dem andern Exempel wird über der letzten Hälffte des Baſſ-Clavis Dis, wiederum die 6, als die reſolution der vorhergehenden 7. angeſchlagen, weil dieſe ſonſt in folgenden Baſſ-Clave nicht mehr reſolviren kan. In dem 3ten Exempel hat der Baſſ-Clavis C. die 6te, weil die vorher über dem cis beſtändig gelegene 7. allhier nothwendig reſolviren muß.

2) Haben wir oben geſehen, daß die diſſonirende Sätze $\frac{5\!\!/}{6}$ 4♯ ♭7 und ♭7. defic. bey ihrer richtigen Verkehrung, neue Diſſonantien hervor bringen, welche der Accompagniſt von rechtswegen jederzeit mit anſchlagen ſoll, ob ſie gleich dann und wann von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden. z. E.

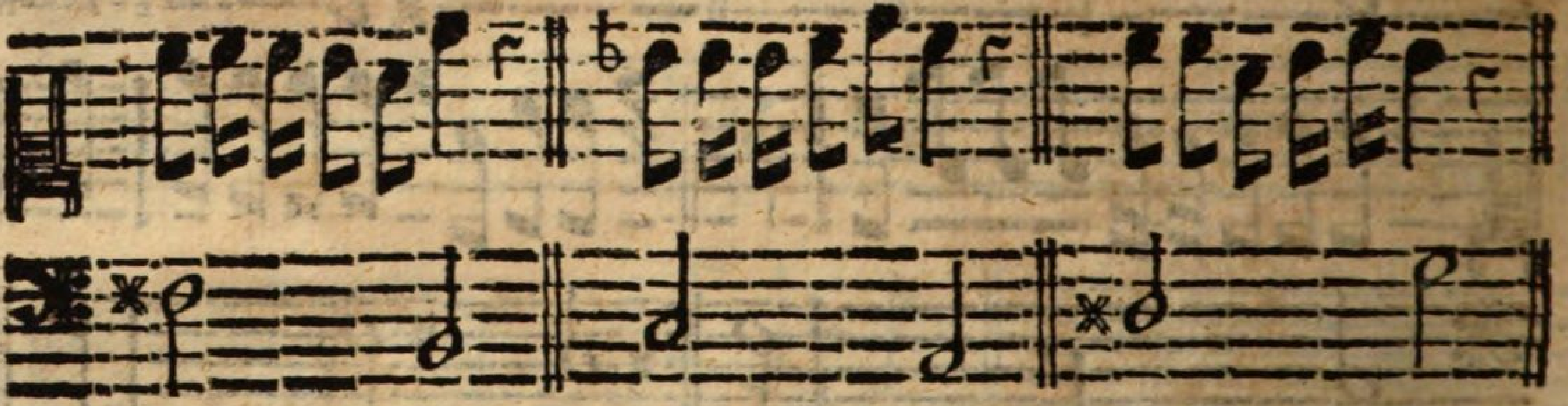
Das



Das erſte Exempel iſt das merckwürdigſte. Denn da wird zu dem Baſſ-Clave Dis moll die bloſſe 6te angegeben: Wenn nun der Accompagniſt hierzu die ordinaire 3e g. anſchlagen wolte, ſo wäre es ein gantz falſches Accompagnement. Denn die richtig verkehrte Harmonie des vorhergehenden diſſonirenden Satzes $\left(\begin{matrix}5\flat\\ a\end{matrix}\right)$ bringet einen gantz andern Accord, nehmlich $\left\{\begin{matrix}6\\ 4\\ 2\end{matrix}\right\}$ hervor, worinnen kein g. befindlich, folgbar muß zu beſagten Baſſ-Clave Dis moll nicht $\left(\begin{matrix}6\\ 3\end{matrix}\right)$ ſondern $\left\{\begin{matrix}6\\ 4\\ 2\end{matrix}\right\}$ accompagniret werden.

In dem andern Exempel giebet die Singe-Stimme die 6te zu dem Baſſ-Clave gis: in dem 3ten Exempel die 6te zu dem Baſſ-Clave e. und in dem 4ten Exempel die 6te zu dem Baſſ-Clave fis an. Bey allen dieſen 3. Sexten-Accorden aber ſoll von rechtswegen der Accompagniſt die 5te min. mit anſchlagen, weil es die richtige Verkehrung ihrer vorhergehenden diſſonirenden Sätze alſo erfordert. Jedoch iſt nicht zu läugnen, daß in dieſen 3. Exempeln die Weglaſſung der 5te min. keinen ſolchen Haupt-Fehler des Accompagnementes verurſachet, wie in obigen erſten Exempel, weil allhier die 6ten-Accorde keinen frembden Clavem zu ſich nehmen, welcher der richtig verwechſelten Harmonie ihre vorhergehenden diſſonirenden Sätze zuwieder wäre. Man ſuche in obigen erſten Capitel dieſer andern Abtheilung mehrere Exempel dieſer Arth.

3) Haben wir oben geſehen, daß bey der verwechſelten reſolution der diſſonirenden Sätze ſb. ꝟ. und bꝟ defic. der Baſſ jederzeit ſtatt des ordinairen Accordes den gleichgültigen 6ten-Accord bekommen. Dieſe 6te nun muß der Accompagniſt wiederum richtig anzuſchlagen wiſſen, ob ſie gleich nicht ausdrücklich von der Stimme angegeben wird. Z. E.



In allen 3. Exempeln wäre die 5te über der letzten Baſſ-Note falſch, weil ſie jederzeit einen neuen Clavem auffweiſen würde, welcher in denen Accorden der unverwechſelten natürlichen reſolution dieſer Sätze nicht zu finden. Man ſuche in gedachten erſten Capitel dieſer Abtheilung mehrere Exemp. l nebſt ihren raiſons.

§. 6. Den andern Punct betreffend, wie man nehmlich die Signaturen des Recitatives aus der differenten Reſolution und differenten Gebrauch einiger verwandten Sätze erfinden müſſe, ſo verſtehen wir hierdurch folgende 3 Accorde:

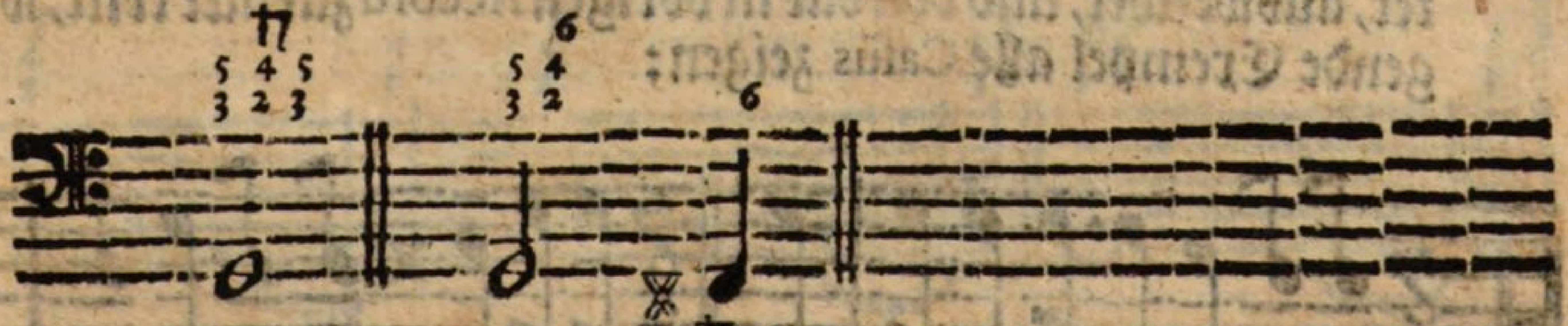
$$\begin{matrix} 7 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 \\ 2 & & 2 \end{matrix}$$

Hält man dieſe Sätze gegen einander, ſo findet ſich darinnen die 4. dreymahl, die 6. und $\binom{6}{4}$ iede zweymahl, die 2. und $\binom{4}{2}$ iede wiederum 2. mahl. Wobey gedachte 3. Sätze dieſe Eigenſchafft mit einander gemein haben, daß ihre Baſes iederzeit auf gleiche Arth vorhero liegen oder binden können. So offt ſich nun der Caſus ereignet, daß die Singe-Stimme bey einem vorher liegenden Baſſe nur eine 6. oder $\binom{6}{4}$ angiebet, ſo entſtehet der Zweiffel, ob man den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\8\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anſchlagen ſolle?

giebet die Stimme nur eine einzige 2de, oder $\left(\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}\right)$ an, ſo entſtehet wieder der Zweiffel, ob es der Satz $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ſeyn ſolle? Giebet endlich die Stimme nur eine einzige 4te an, ſo iſt ein dreyfacher Zweiffel vorhanden, ob man den Satz $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\8\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ anſchlagen ſolle? Alſo fraget ſich nun, wie man in dieſen zweiffelhafften Fällen das rechte Accompagnement der Signaturen finden könne?

§. 7. Wir haben oben geſagt, daß man ſelbige in der differenten reſolution und differenten Gebrauch gedachter 3. Sätze ſuchen müſſe. Nun diſtingviren ſich,

1) Die beyden Sätze $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ aus ihrer differenten reſolution. Denn in dem erſten Satze reſolviren bekandter maſſen die Obern-Stimmen; und der Baſſ bleibet liegen, biß ſelbige in den ordinairen Accord zurück getreten. In dem letzten Satze aber reſolviret der Baſs, und gehet natürlich einen Grad unter ſich, wie folgende Exempel den Unterſcheid zeigen:



2) Die beyden Sätze hingegen $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}\right)$ haben zwar bey einem beſtändig liegenden Baſſe einerley reſolution

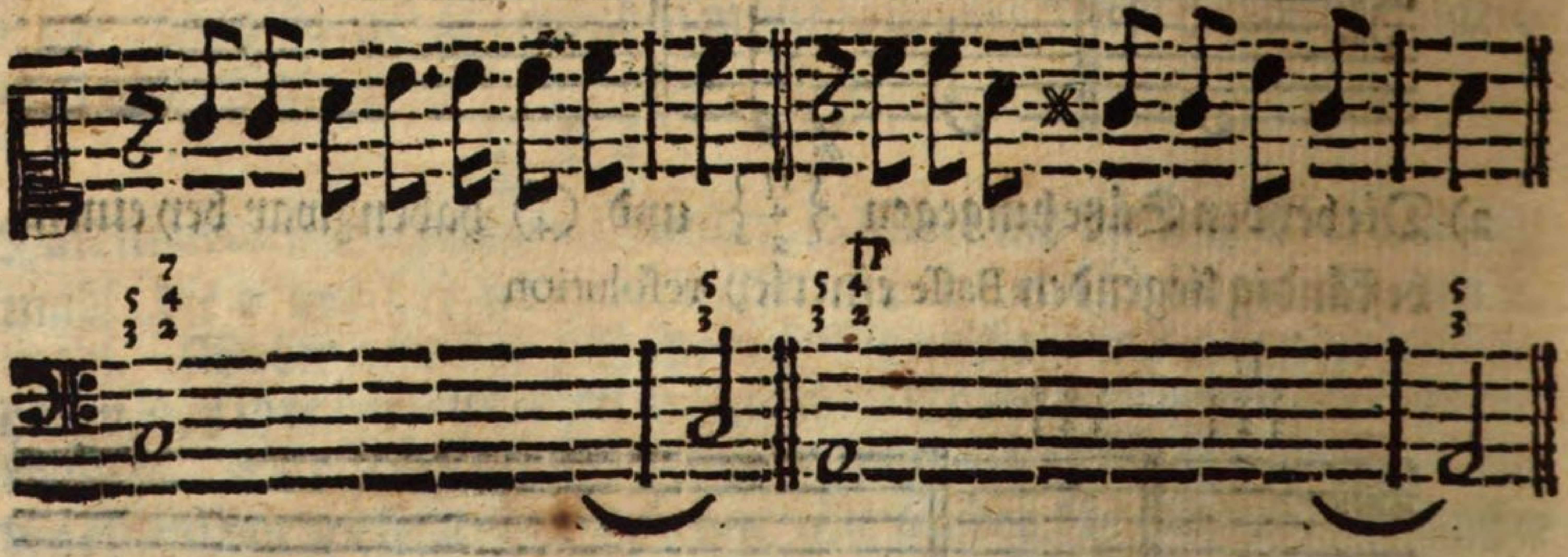
Allein

Allein der Gebrauch dieſer beyden Sätze iſt bey einem eintzigen vorkommenden zweiffelhafften Caſu, nach dem Unterſcheide des ſtyli, different. Nehmlich im Recitativ brauchet man den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\ 4\\ 2\end{smallmatrix}\right\}$ und hingegen in Arioſen ſtylo den Accord, $\left(\begin{smallmatrix}6\\ 4\end{smallmatrix}\right)$ ſo offt die Stimme eine 4te alleine (ohne die 7. 2. 6. oder 8, als offenbahre Kennzeichen beyder Sätze) angiebet, wie wir gleich unten Exempel ſehen werden.

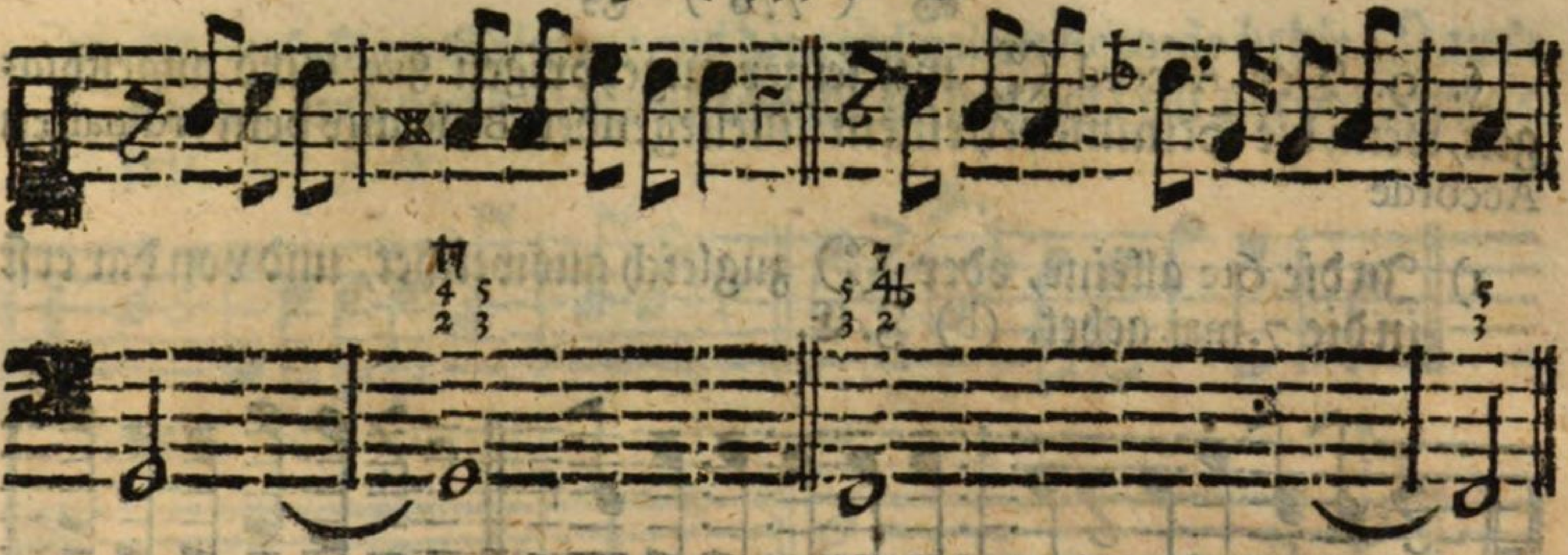
§. 8. Unterſuchen wir nun in unſern 3. Sätzen alle natürliche oder gebräuchliche Gänge der Singe-Stimme, ſo können wir den Unterſcheid ihres Accompagnementes ohngefehr in folgende wenige Regeln einſchlieſſen:

Nehmlich man ſchläget überhaupt den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\ 4\\ 2\end{smallmatrix}\right\}$ an, wenn die Stimme bey einem ſtille liegenden Baſſe aus dem ordinairen Accorde;

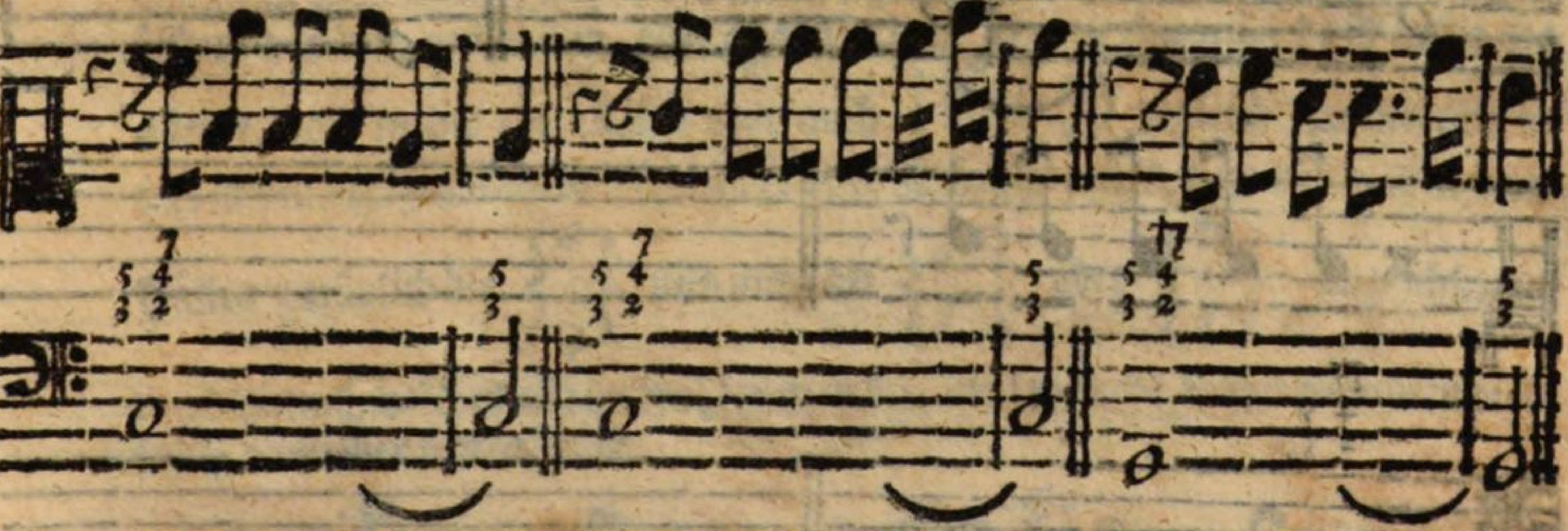
1) In die 7. maj. alleine, oder mit der 2. oder mit der 4. vergeſellſchafftet, ausweichet, und von dar in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel alle Caſus zeigen:



2) Wenn



2) Wenn beſagte Singe-Stimme aus dem ordinairen Accorde in die 4te alleine, (a) in die 2de alleine, oder in die $\binom{4}{2}$ zugleich ausweichet, und von dar wieder in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel wiederum alle Caſus zeigen: (*)



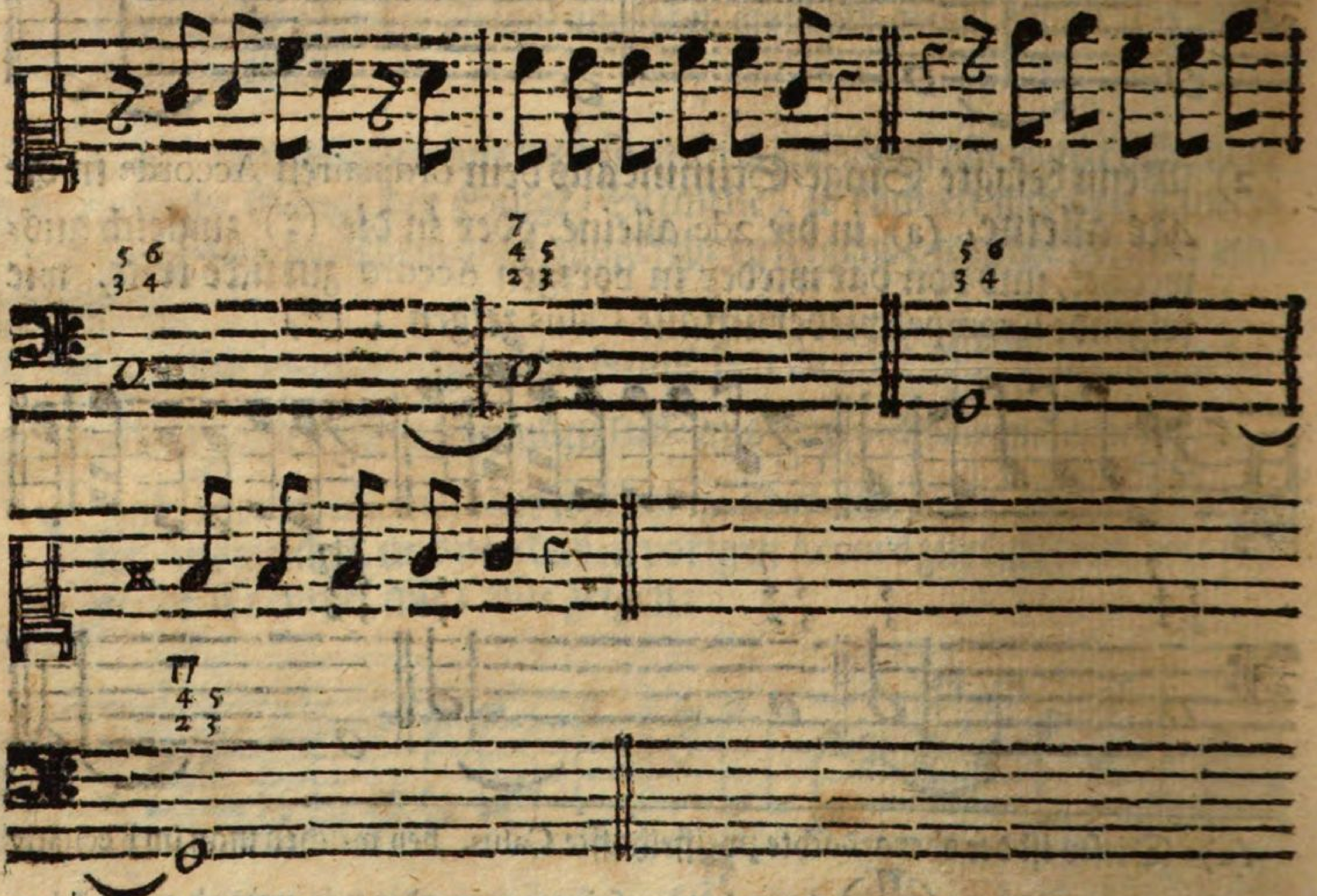
(a) Dieſes iſt der obengedachte zweifelhaffte Caſus, bey welchen man im Recitativ lieber den Satz (♮7 4 2) brauchet. Hingegen werden wir unten bey der Marqve (c) ein Exempel finden, da im Arioſen ſtylo bey dergleichen alleine vorkommenden 4te natürlicher der Satz $\binom{6}{4}$ gebrauchet wird.

(*) Wie man in heutiger Praxi die Harmonie des Satzes (♮7 4 2) auff einige Arth zu verwechſeln pflege, ſolches haben wir allbereit oben p. 660. in einigen Exempeln geſehen, welche anhero zu wiederhohlen ſeynd.

 §. 9. Der

§. 9. Der Accord $\binom{6}{4}$ mit ſeiner zugehörigen 8ve wird angeſchlagen, wenn die Stimme bey einem ſtilleliegenden Baſſe aus dem ordinairen Accorde

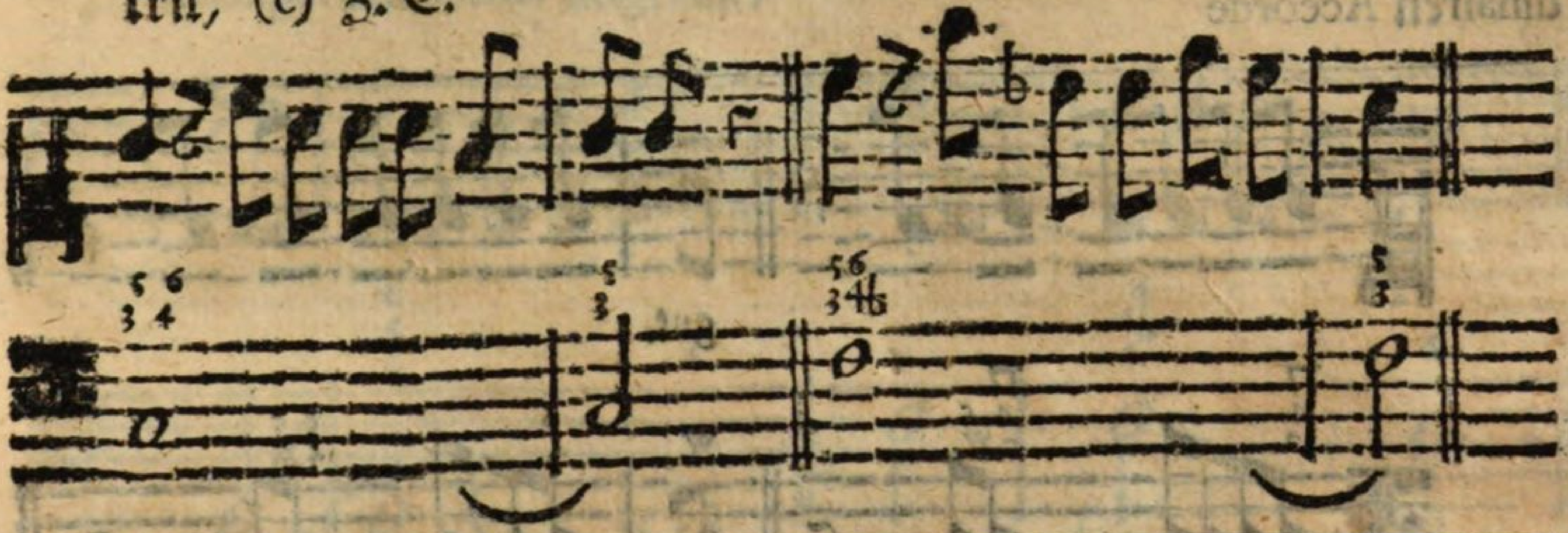
1) In die 6te alleine, oder $\binom{6}{4}$ zugleich ausweichet, und von dar erſt in die 7. maj. gehet. (b) Z. E.



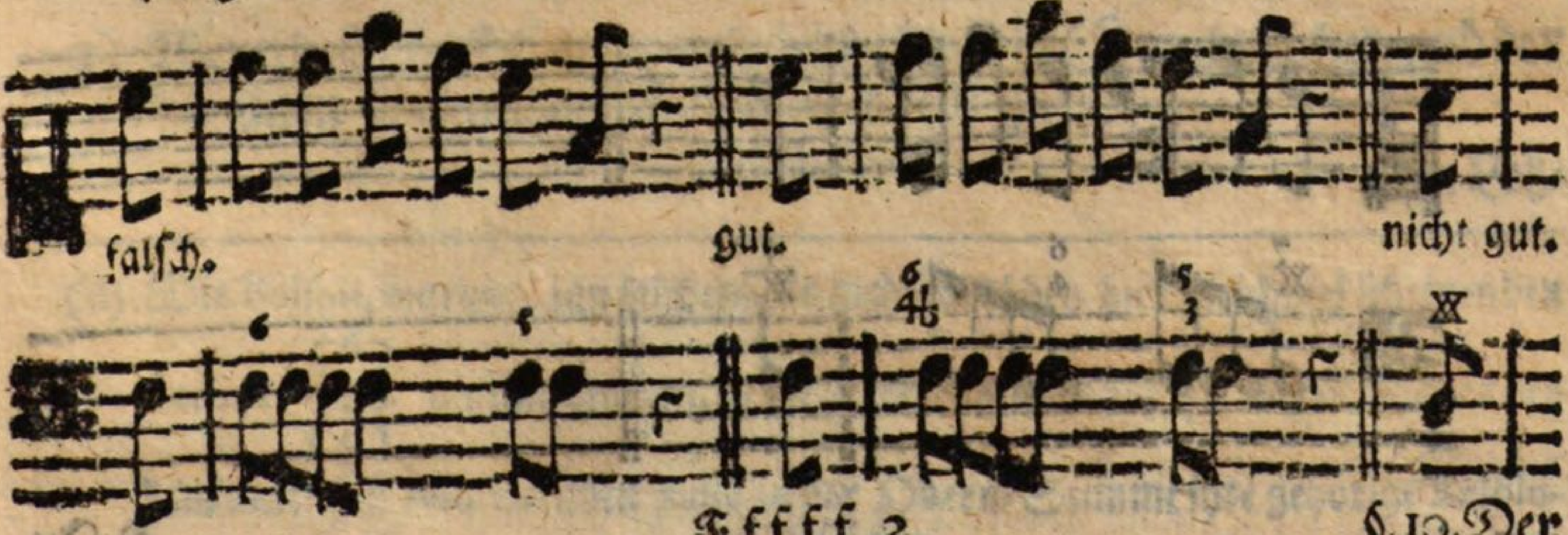
2) Wenn

(b) Solchenfalls wird die 4te bey $\binom{6}{4}$ nachgehends in die 4te des Accords $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ verwandelt, und in nachfolgenden Accord erſt ihrer Natur gemäß unter ſich reſolviret.

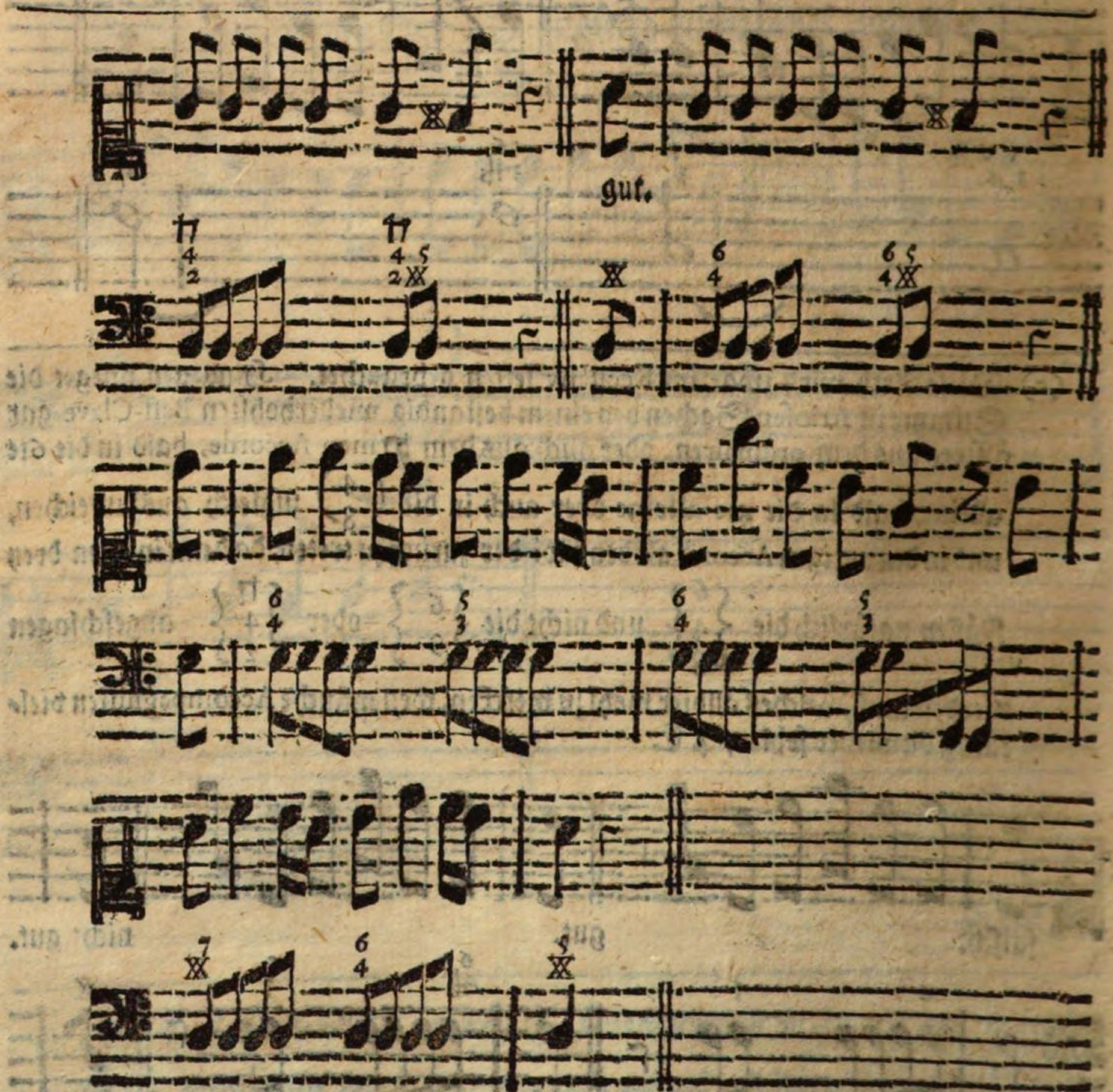
2) Wenn beſagte Stimme aus dem ordinairen Accorde in die $\binom{6}{4}$ ausweichet, und von dar unmittelbahr in den vorigen Accord zurücke trit, (c) z. E.



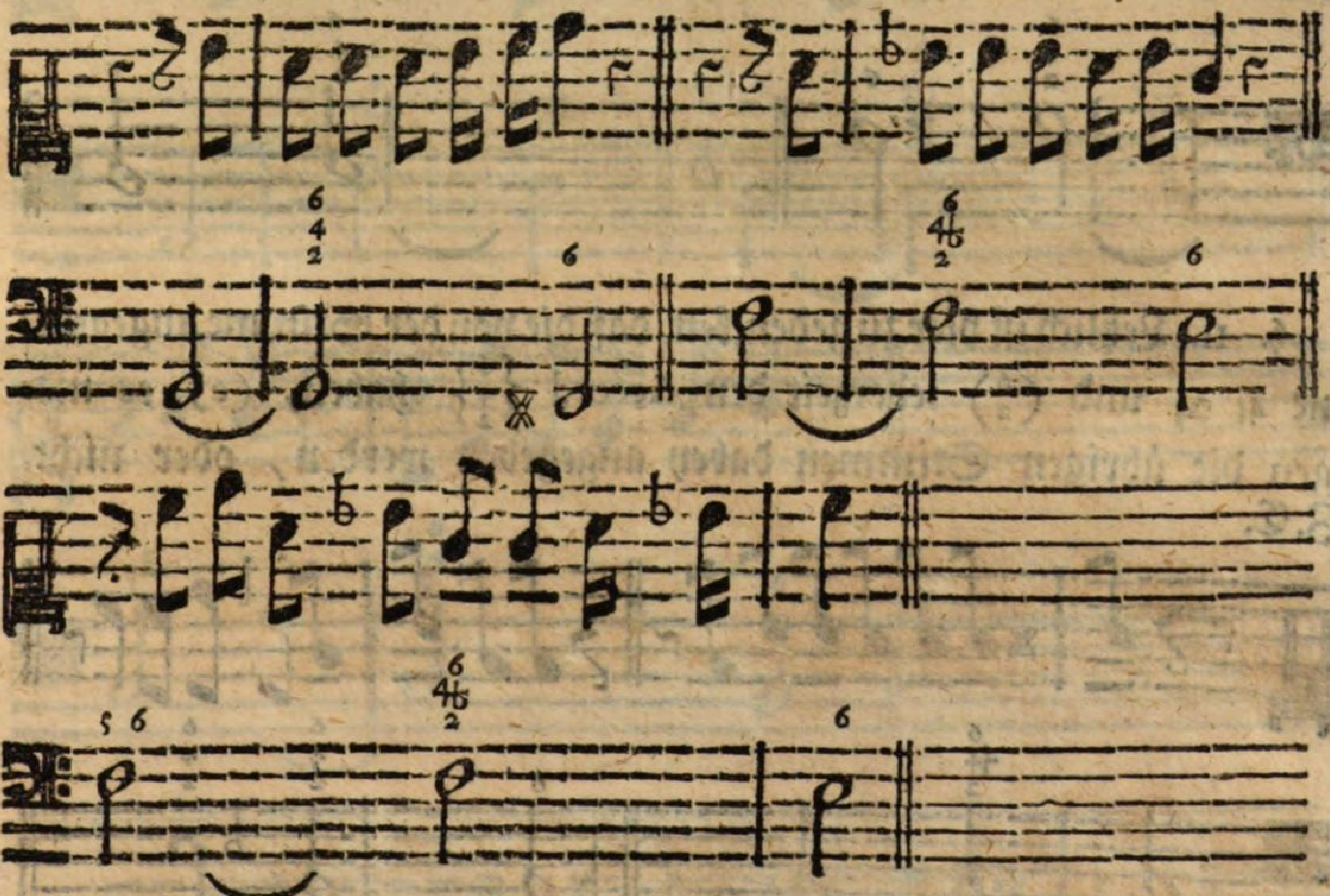
(c) Dieſe Arth wird zwar im Recitativ ſelten gebrauchet. Hingegen pfleget die Stimme in Arioſen Sachen bey einem beſtändig wiederhohlten Baſſ-Clave gar öffters aus dem ordinairen, oder auch aus dem 7men Accorde, bald in die 6te alleine, bald in die 4te alleine oder auch in die $\binom{4}{8}$ zugleich auszuweichen, und in den vorigen Accord alsdenn wieder zurück zu treten, da denn in allen drey Fällen natürlich die $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\8\end{smallmatrix}\right\}$ und nicht die $\left\{\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}\natural\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ angeſchlagen werden muß, welches allhier wohl zu mercken, weil manche Accompagniſten vielfältig dawieder fehlen, z. E.



§. 10. Der Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ wird angeſchlagen, wenn die Stimme bey einem liegenden Baſſe aus dem ordinairen, oder auch aus einem extraordinairen Accorde



1) In die 2. alleine, in die 4. alleine, oder in die $\binom{4}{2}$ zugleich ausweichet, und der Baſs nach dieſen einen Grad unter ſich reſolviret, wie folgende Exempel alle Caſus angeben:

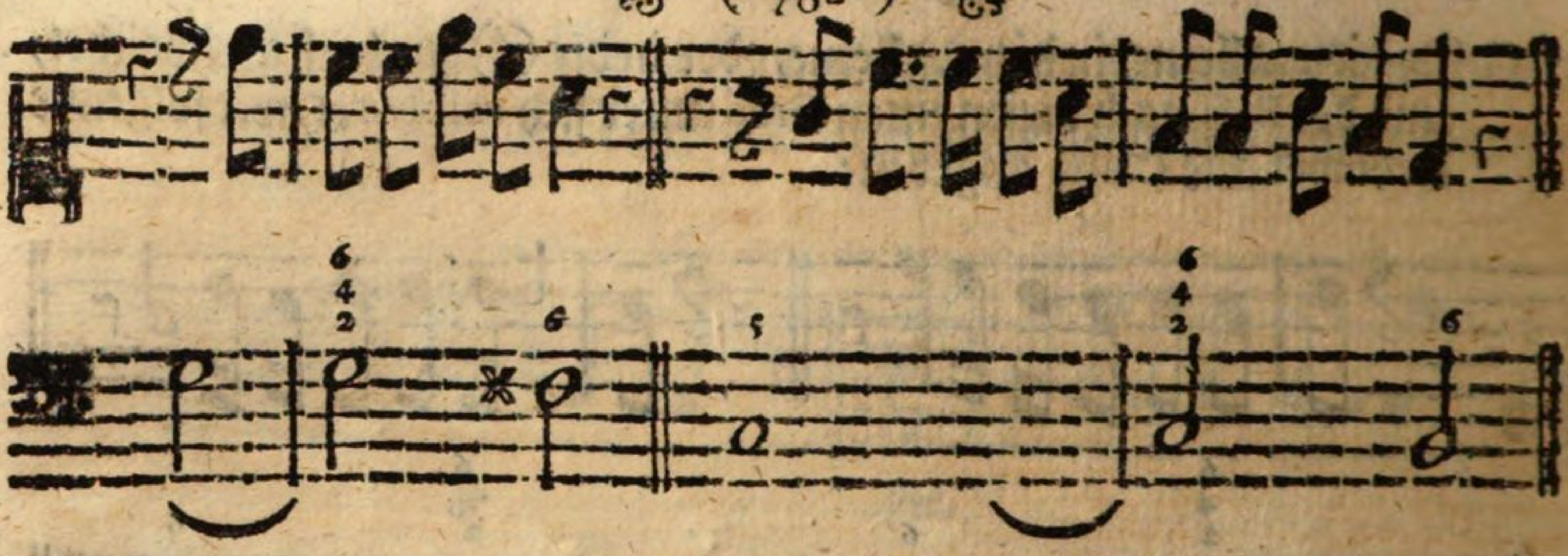


2) Wenn beſagte Stimme auf gleiche Arth in $\binom{6}{4}$ ausweichet, und der Baſs einen Grad unter ſich reſolviret. (d) Z. E.

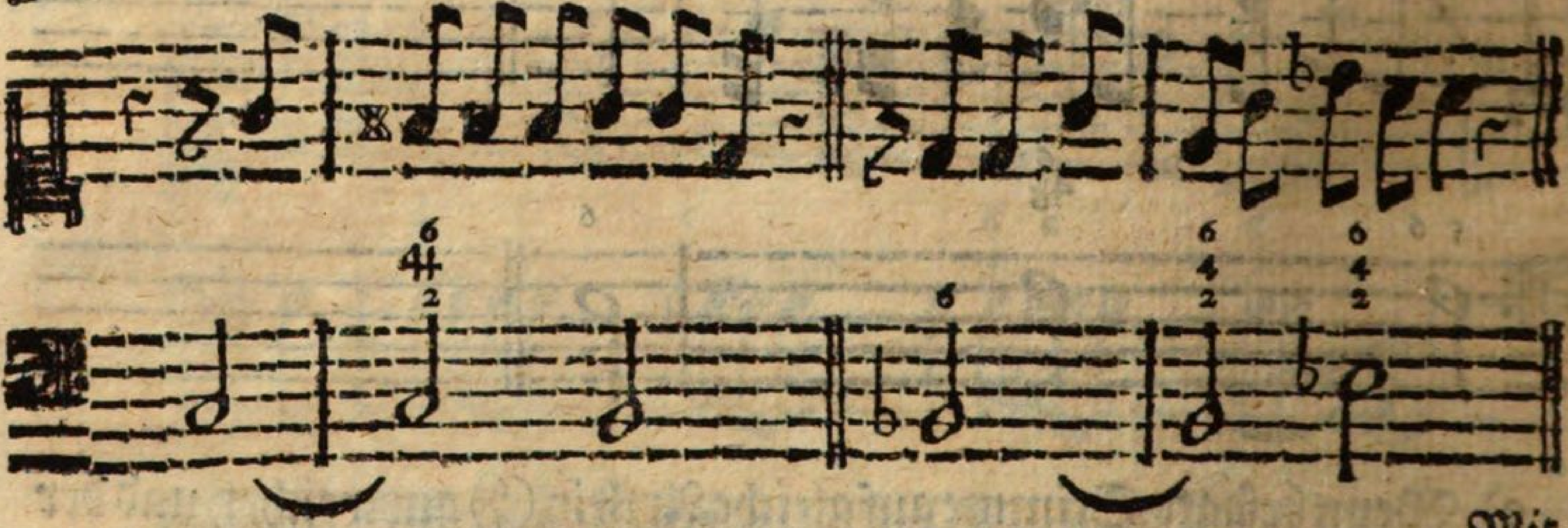
§. 11. Letz-

(d) Die Raiſon, warum man ſolchenfalls nicht wohl den hier gleichviel ſcheinenden Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\8\end{matrix}\right\}$ anſchlagen kan, iſt dieſe, weil alsdenn die 4te dieſes Satzes bey dem unter ſich reſolvirenden Baſſe in der Obern-Stimme ihre gehörige Reſolu-

 tion



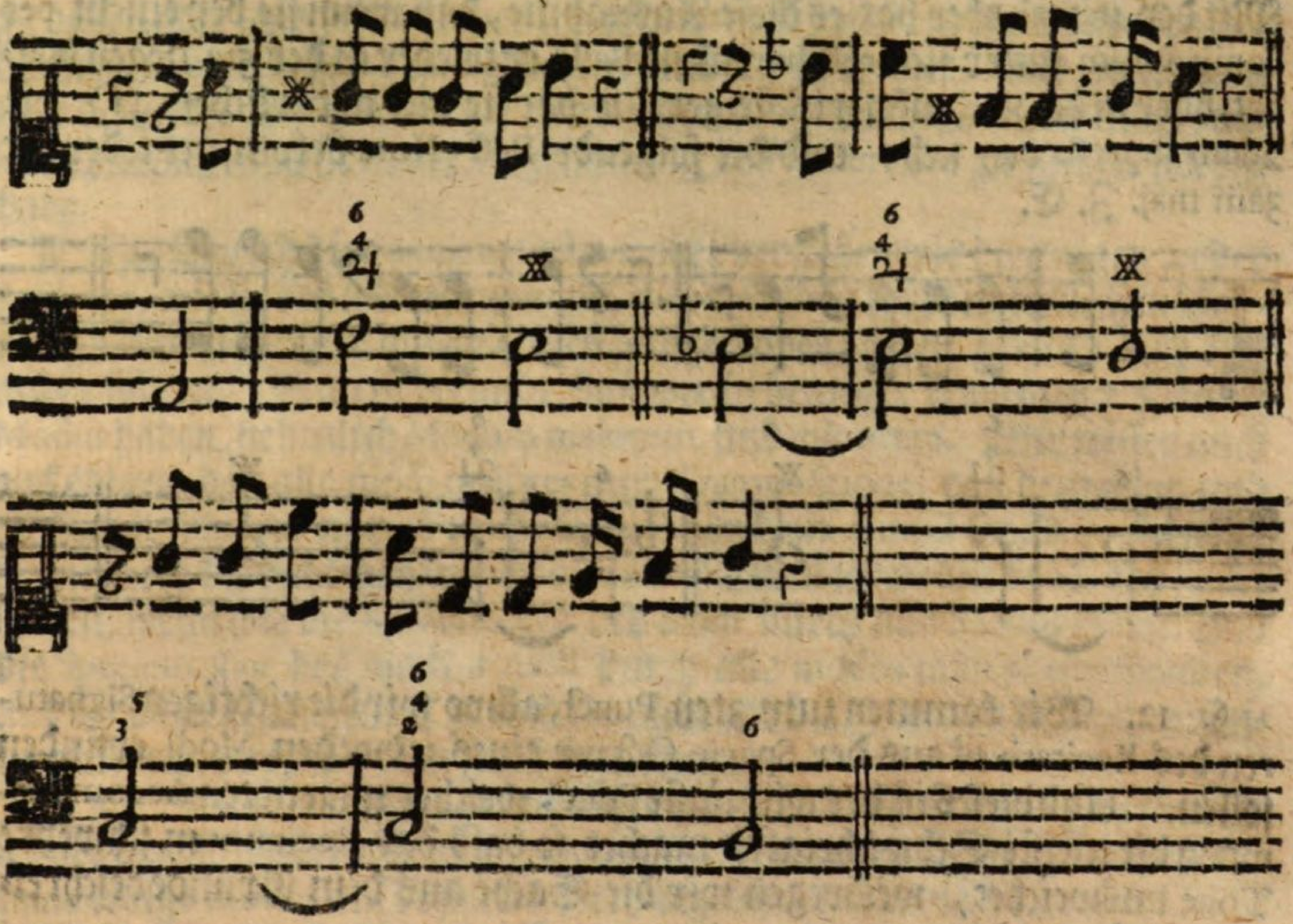
§. 11. Letzlich iſt hier zu gedencken, daß die von der Stimme angegebene 4♯ 4̸ und $\left(\begin{smallmatrix}6\\2\end{smallmatrix}\right)$ iederzeit den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ haben, (e) es mögen die übrigen Stimmen dabey angegeben werden, oder nicht. Z. E.

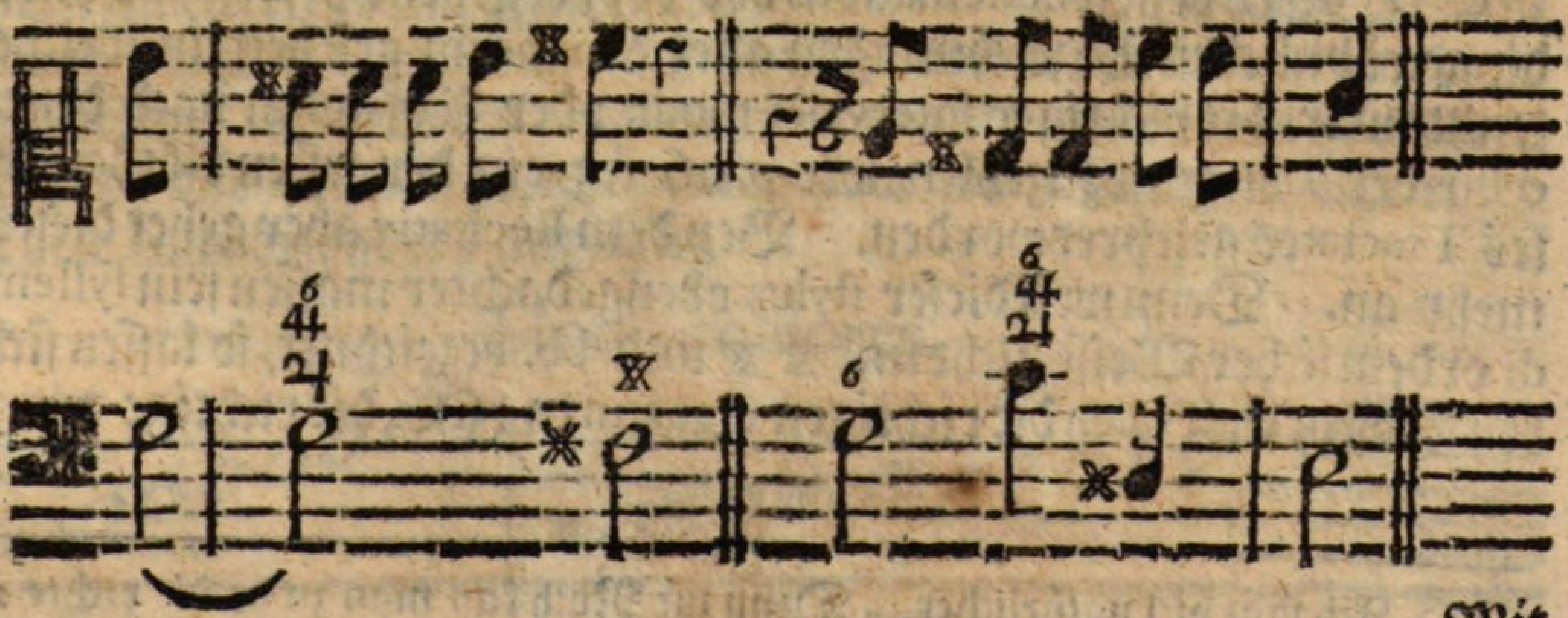


Mit

tion nicht findet, da hingegen die 4te des Accordes $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ eben dergleichen Reſolution des Baſſes verlanget.

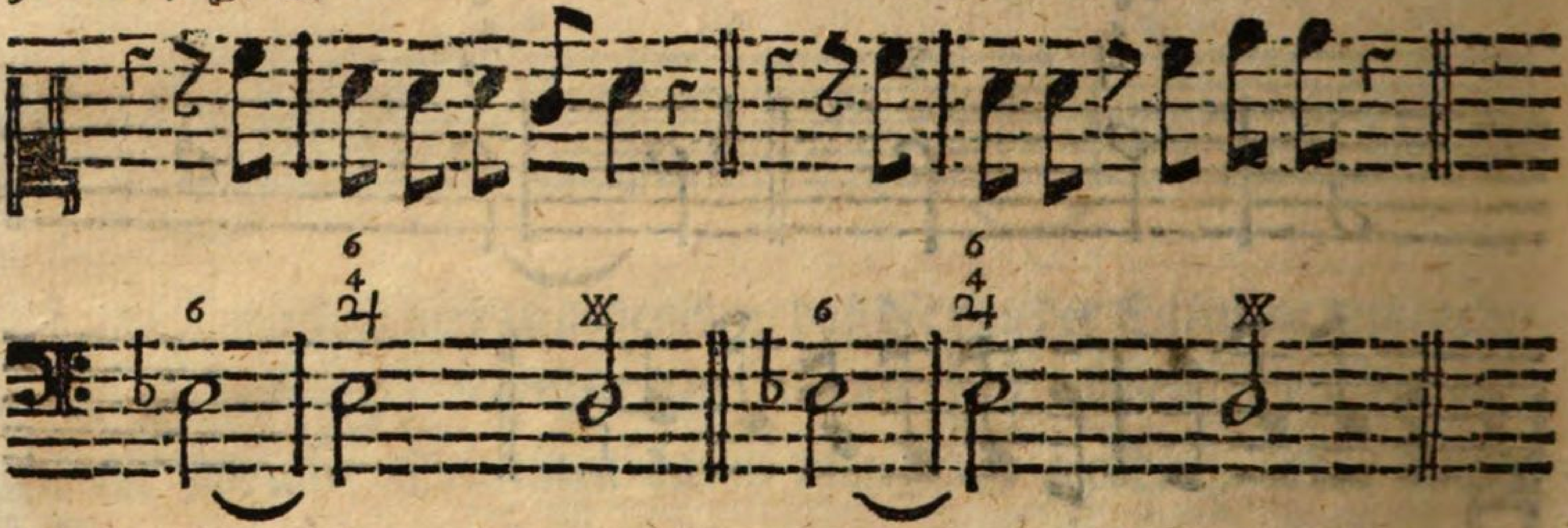
(e) Die 4̸ aber hat iederzeit natürlich die 4t. maj. ſtatt der 4tæ perfectæ bey ſich, ſie mag in der Stimme ausdrücklich zu finden ſeyn oder nicht. Z. E.





Mit

Mit der 4t. maj. aber hat es dieſe Ausnahme, daß wenn ſie bey einem per Semitonium unter ſich reſolvirenden Baſſe entweder in der 5te liegen bleibet, oder in die 8ve aufwerts ſteiget, ſo hat ſie viel natürlicher (f) die 2dam ſuperfl. bey ſich, und die folgende Baſſ-Note bekommet iederzeit 3am maj. Z. E.



§. 12. Wir kommen zum 3ten Punct, allwo wir die richtigen Signaturen des Recitatives aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi erfinden ſollen. Und dieſes iſt der wichtigſte Punct, welcher ungeübten Accompagniſten die meiſte Schwührigkeit machet, ſo bald das Recitativ in ſchwehre Tone ausweichet, weswegen wir die Sache aus dem Grunde beſchreiben müſſen.

§. 13. Bey denen Schematibus des vorhergehenden Capitels haben wir die gewöhnlichen Bezeichnungen aller Modorum geſehen, in welchen gar leichte war, die richtigen Intervalla modi, oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzuzehlen, wie p. 116. ſeqv. in der erſten Abtheilung dieſes Tractates gelehret worden. Bey dem Recitativ aber gehet dieſes nicht mehr an. Denn weil dieſer ſtylus obengedachter maſſen ſein ſyſtema modi ordentlicher Weiſe nicht mit ✕✕ und bb. bezeichnet, ſo laſſen ſich auch bey ſchwehren Tonen die richtigen Signaturen (z. E. die richtige 2de, 3e, 4te

zu

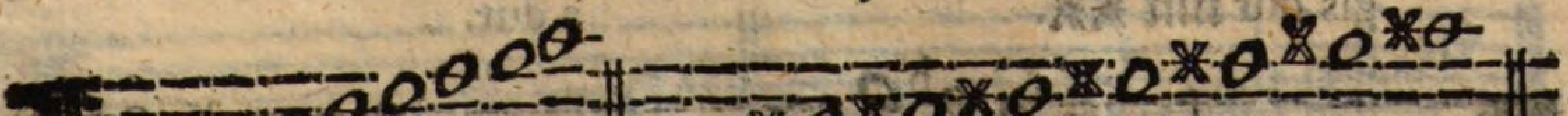
(f) Ich ſage viel natürlicher. Denn zur Noth kan man zwar die rechte 2de bey dieſer 4t. maj. anſchlagen, bey der folgenden Baſſ-Note aber iſt die 3. maj. unvermeidlich.

zu dieſen oder jenen Clave eines iedweden modi) nicht mehr nach oben gedachten Gradibus der Lineen finden, ſondern es trüget, und muß man ſtatt deſſen die Speciem Octavæ eines jeden Modi vorhero auswendig wiſſen, ohne daß man ſie in der Bezeichnung des Syſtematis zu ſuchen nöthig habe.

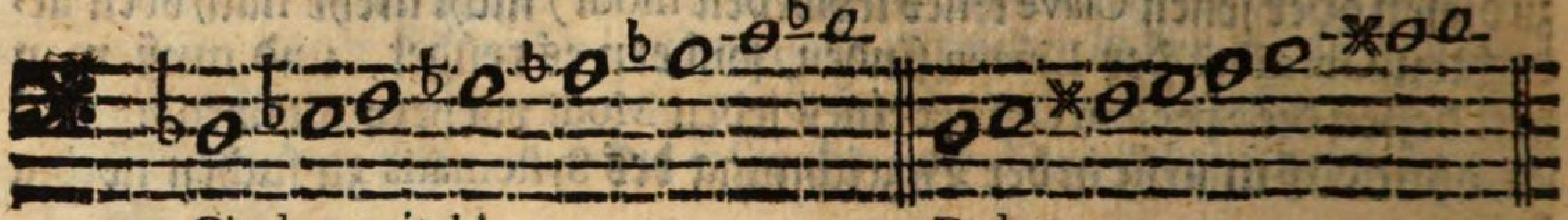
§. 14. Durch die Speciem Octavæ aber verſtehen wir diejenigen 7. oder 8. Claves, wie ſie bey iedweden modo, aſcendendo in ihrer natürlichen Ordnung, und gehöriger diſtanz (eines gantzen oder halben Tones) auff einander folgen. Nun iſt bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nehmlich Modum majorem, und minorem. Wir wiſſen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Tranſpoſitiones von dem c dur, und alle modi minores nur Tranſpoſitiones von dem a moll ſeynd: Folgbar können wir die richtigen Species octavarum eines iedweden Modi gar leicht finden, wenn wir die Speciem 8væ des c dur durch alle Modos major. und die Speciem 8væ des modi a moll durch alle modos minor. tranſponiren, und die dazu gehörigen ✱✱ und bb. nicht vor die Syſtemata modorum, ſondern überall vor die Noten ſelbſt bezeichnen.

§. 15. Weil uns nun an gründlicher Einſicht dieſer Materie gar ein vieles gelegen, ſo wollen wir alle Species Octavarum nach ihren 24. modis, und zwar einige modos auf doppelte Arth bezeichnet (ſo wie ſie in praxi nicht ſelten vorkommen) allhier beyfügen, nach welchen man auch bey denen ſchwehren Fällen eines unbezeichneten Syſtematis modi, gar leicht die richtigen Intervalla oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzehlen, und finden kan. Bey denen modis minoribus aber wollen wir zu mehrer Deutlichkeit das unentbehrliche Semitonium modi iederzeit mit einer ſchwartzen Note beſonders anzeigen.

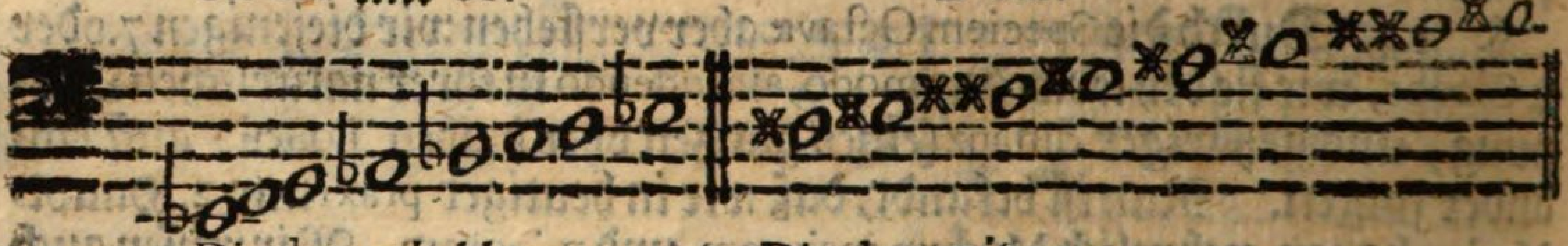
Modi majores.



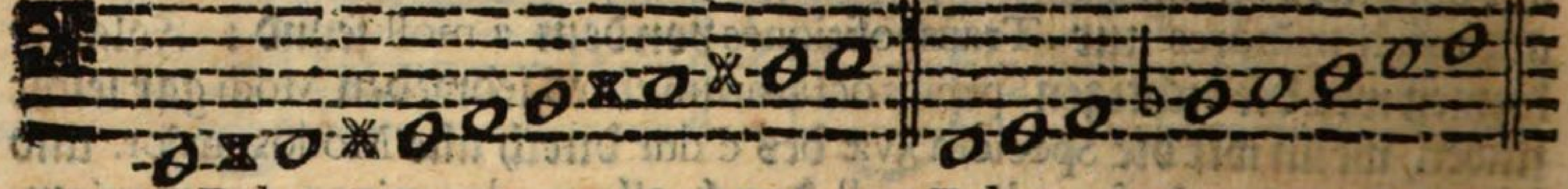
C dur. cis dur mit ✱✱.



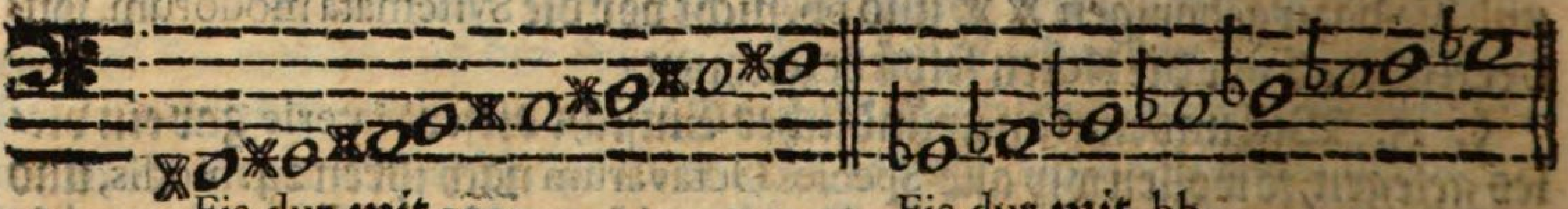
Cis dur mit bb. D dur.



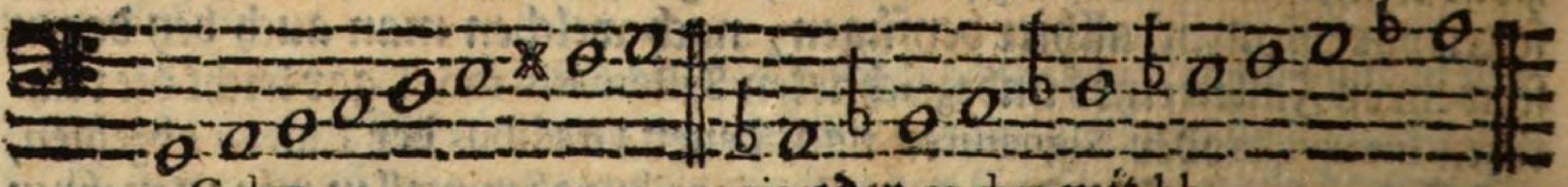
Dis dur mit bb. Dis dur mit ✻✻



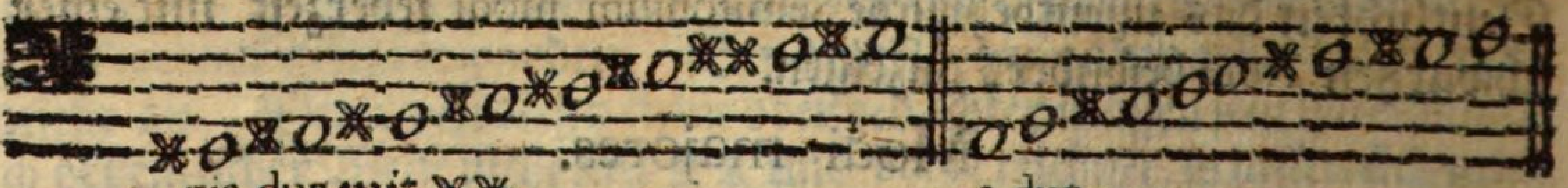
E dur. F dur.



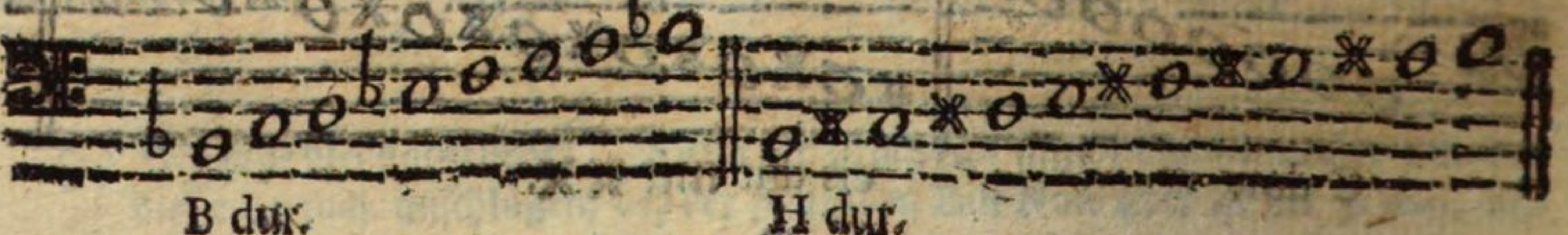
Fis dur mit ✻✻. Fis dur mit bb.



G dur. gis oder as dur mit bb.

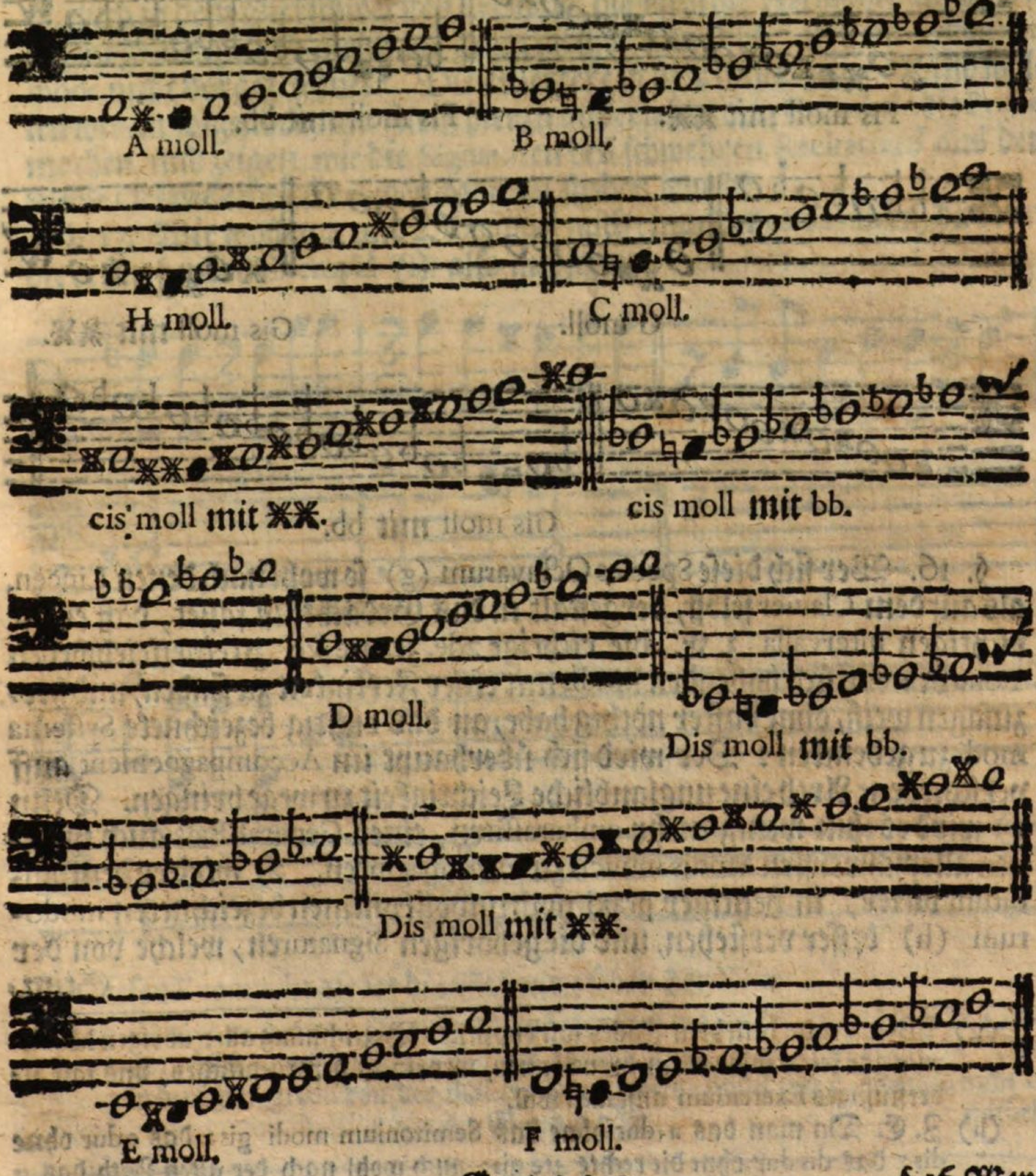


gis dur mit ✻✻. a dur.

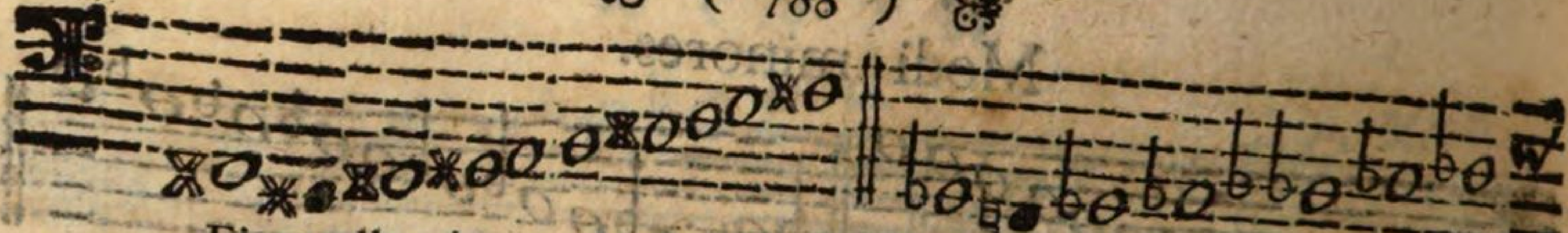


B dur. H dur.

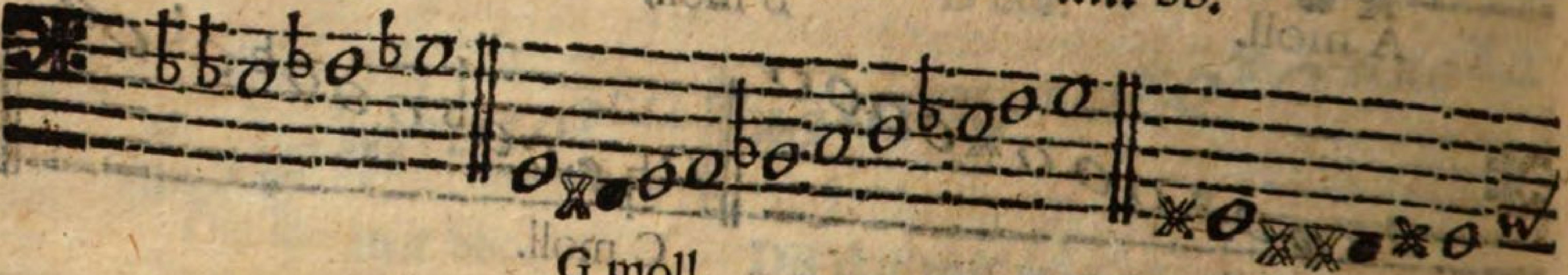
Modi minores.



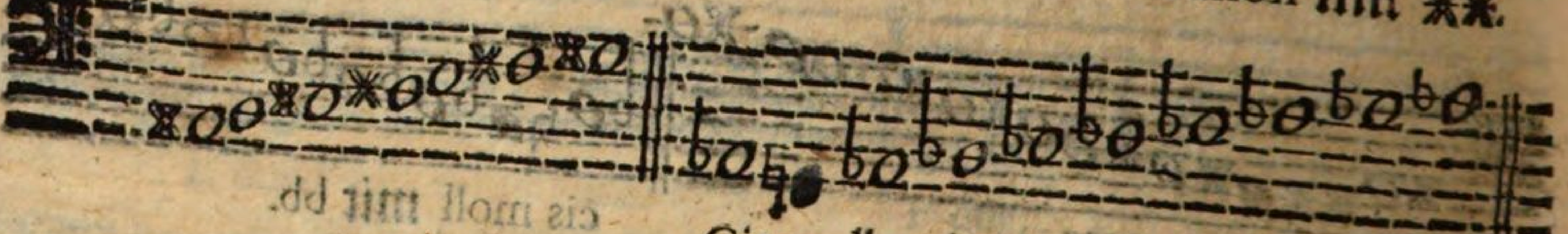
 §. 16. Wer



Fis moll mit ✱✱. Fis moll mit bb.



G moll. Gis moll mit ✱✱.



Gis moll mit bb.

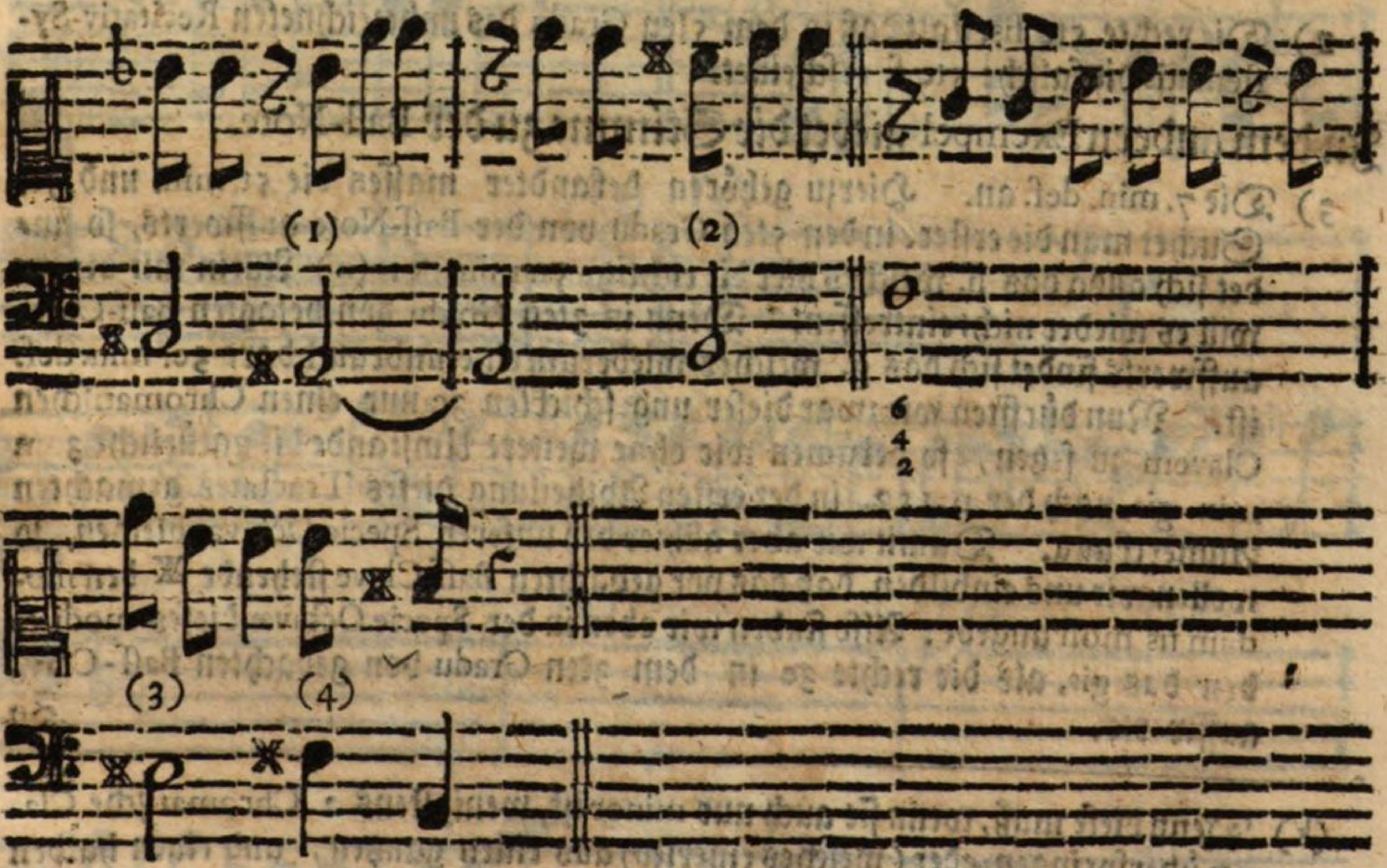
§. 16. Wer ſich dieſe Species Octavarum (g) ſowohl nach denen Lineen, als auf dem Clavier ſelbſt, dergeſtalt in das Gedächtniß faſſet, daß er die richtigen Intervalla (z. E. die richtige 2de, 3e, 4te &c.) zu einem iedweden Tone des vor ſich habenden Modi, mit einer Fertigkeit zu finden, und herzuſagen weiß, ohne daß er nöthig habe, an das richtig bezeichnete Systema modi zu gedencken: Der wird ſich überhaupt im Accompagnement auff verſchiedene Arth eine unglaubliche Leichtigkeit zu wege bringen. Denn 1) wird es ihm wenig mehr embaraſſiren, einen General-Baſs auch in denen allerſchwerſten Modis muſicis zu accompagniren. 2) wird er dem ambitum vieler, in heutiger praxi noch unvollkommen bezeichneten modorum (h) beſſer verſtehen, und die gehörigen Signaturen, welche von der Stim-

(g) Welche man beliebten Falles mit doppelter Bezeichnung aller übrigen Modorum gar leicht wird vermehren können, wer ein auſſerordentliches, und faſt überflüßiges Exercitium anſtellen will.

(h) Z. E. Da man das a dur ohne das Semitonium modi gis: das e dur ohne dis: das dis dur ohne die rechte 4te gis; auch wohl nach der alten Arth das g dur ohne fis, und das f dur ohne die 4te b moll &c. zu bezeichnen pfleget.

Stimme nicht angegeben werden, ohne Fehler finden können. 3) Wird er, auch in dem allerſchwerſten Recitativ, die richtige Harmonie zu finden vermögend ſeyn, ob gleich die gehörigen ✕✕ und bb. in dem Syſtemate modi nicht vorgezeichnet. Dieſes letztere iſt hier unſer propos; Alſo wollen wir an folgenden, mit Fleiß hierzu auserleſenen 4. Exempeln die Probe machen, und zeigen, wie die Signaturen des ſchwehren Recitatives aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi zu finden ſeynd?

§. 17. Wir wollen 2. und 2. Exempel nach einander anatomiren, da denn die erſten beyden Exempel (i) alſo ausſehen:



In dieſen Exempeln giebet die Stimme über der Note

(1) Die 5t. min. an. Hierzu gehören bekandter maſſen die 3e und 6te, will man aber ſelbige nach denen gradibus der Lineen ſuchen, ſo betrüget man ſich. Denn in dem 3ten gradu von der Baſs-Note auffwerts findet ſich c. welches nicht die

 natürli-

(i) Deren Fundament wir oben C. I. dieſer andern Abtheilung gewieſen.

natürliche 3e (k) ſondern eine hier unbrauchbare 3a min. deficiens iſt. Und in dem 6ten gradu findet ſich f. welches wieder nicht die natürliche 6te (l) ſondern eine unbrauchbare 6ta min. deficiens iſt. Alſo fraget ſich, woher wir die rechte 3e, und 6te zu beſagten Accord bekommen? Antwort: aus der richtigen Specie Octavæ desjenigen Modi, worinnen moduliret wird. Nun deutet das vorſtehende ✕ des beſagten Baſſ-Clavis as den modum H moll an, (m) alſo zehle man in der obigen Specie Octavæ dieſes modi von gedachten Baſſ-Clave aufwerts, ſo wird man in den 3ten gradu die rechte 3e cis, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te fis finden.

Eben dieſe Species Octavæ zeiget auch zu der Baſſ-Note.

2) Die rechte 5te fis, ſtatt daß in dem 5ten Gradu des unbezeichneten Recitativ-Syſtematis die falſche 5te f. erſcheinet.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Baſſ-Note.

3) Die 7. min. def. an. Hierzu gehören bekandter maſſen die 5t. min. und 3e. Suchet man die erſtere in den 5ten Gradu von der Baſſ-Note auffwerts, ſo findet ſich allda das h. welches hier die richtige 5t. min. iſt: (n) Allein mit der 3e will es wieder nicht eintreffen. Denn in 3ten Gradu von beſagten Baſſ-Clave auffwerts findet ſich das g, welches wiederum eine unbrauchbare 3e. min. def. iſt. Nun dürfften wir zwar dieſer ungeſchickten 3e nur einen Chromatiſchen Clavem zu ſetzen, ſo bekämen wir ohne weitere Umſtände die natürliche 3am min. gis, nach der p. 152. in der erſten Abtheilung dieſes Tractates gemachten Anmerckung. Damit wir aber allhier bey unſerer Specie Octavæ bleiben, ſo wollen wir uns einbilden, daß das vor gedachten Baſſ-Clave ſtehende ✕ den modum fis moll angebe: Alſo finden wir oben in der Specie Octavæ dieſes modi eben das gis, als die rechte 3e in dem 3ten Gradu von gedachten Baſſ-Clave auffwerts.

Zu

(k) Denn dieſe muß, wenn ſie auch nur minor iſt, wenigſtens 2. Chromatiſche Claves überſpringen, oder (welches einerley) aus einen gantzen, und einen halben Tone beſtehen; nach der oben p. 97. ſeqv. gegebenen Beſchreibung aller Muſicaliſchen Intervallen, welche man in folgenden §. §. appliciren mag.

(l) Denn dieſe muß, wenn ſie auch nur minor iſt, wenigſtens 7. chromatiſche Claves überſpringen, oder aus 3. gantzen und 2. halben Tonen beſtehen. vid ibid.

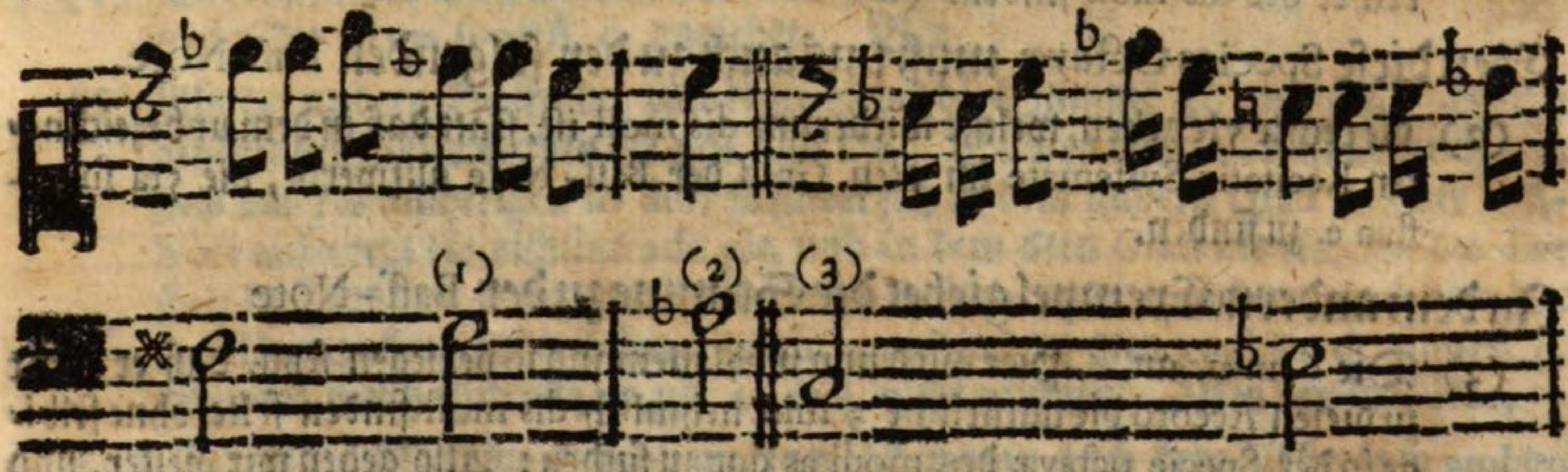
(m) Nach dem Fundament der 7ten Special-Regel des vorhergehenden Capitels.

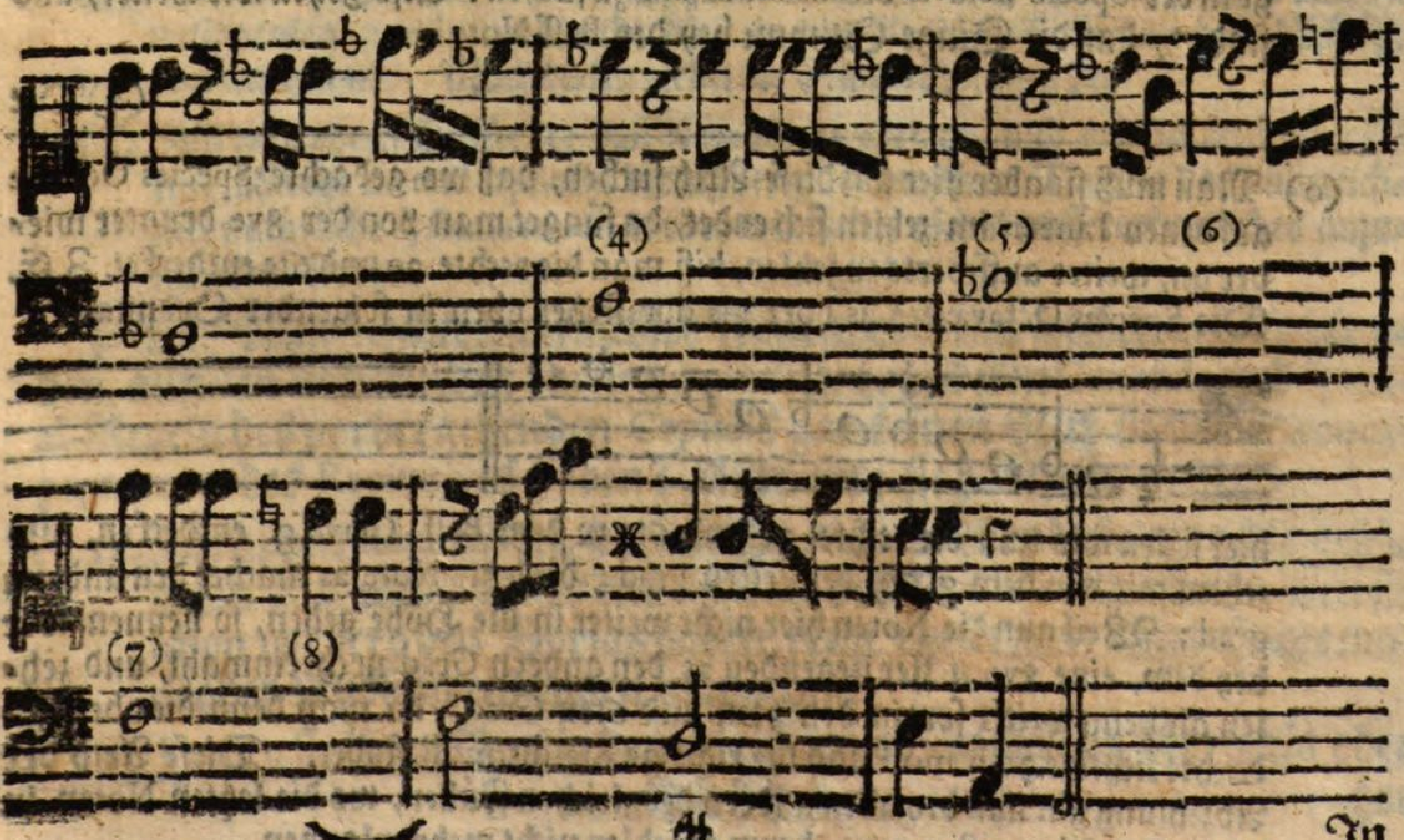
(n) Die Raiſon findet man wiederum in nur gedachter Beſchreibung der Muſicaliſchen Intervallen.

Zu der nachfolgenden Baſſ-Note.

4) Giebet die Stimme die 4te an, worauff eine Cadenz in das h moll erfolget. Nun gehöret zu der 4te bekandter maſſen die 5te. Zehlen wir aber von dieſer Baſſ-Note 5. Gradus auffwerts, ſo findet ſich allda das C. welches nur eine 5t. min. iſt: Alſo muß uns hier wiederum die Species Octavæ des modi h moll die rechte 5te zu fis zeigen, welche cis iſt.

§. 18. Die andern beyden zur Probe auserleſenen extravaganten Exempel mögen folgende ſeyn:





In dem erſten Exempel giebet die Stimme zu der Baſſ-Note

(1) Die 5♭ an, und der Baſs reſolviret darauff in das gis oder as. Nun gehöret bekandter maſſen zu der 5♭ die 3e und 6te allein wenn wir von der Baſſ-Note auffwerts in den 3ten und 6ten Gradum zehlen, ſo befindet ſich allda die 3. maj. h. und 6. min. e. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t. min. ſeynd Folgbar müſſen wir die rechte 3e und 6te zu beſagten Baſſ-Clave wieder in der Specie 8væ des modi gis oder as dur ſuchen, allwo wir in dem 3ten gradu beſagter Baſſ-Note g. auffwerts, die rechte 3e b moll, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te dis moll finden. (o)

Eben dieſe Species Octavæ muß uns auch zu der folgenden Baſſ-Note

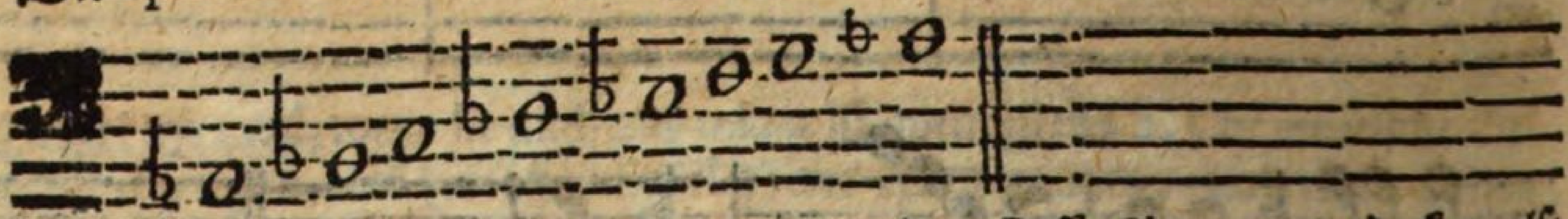
(2) die rechte 5te geben, welche wiederum dis moll iſt, ſtatt daß in dem unbezeichneten Recitativ-Syſtemate im 5ten Grad der Baſſ-Note aufwerts, die 5ta ſuperflua e. zu finden.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Baſſ-Note

(3) Die 6. min. an. Hier wird nun wohl niemand ſo verlegen ſeyn, daß er nicht zu dieſen Accord die natürliche 3 min. nehmlich dis moll finden ſolte, ohne ſelbige in der Specie octavæ des modi as dur zu ſuchen: Alſo gehen wir weiter, und finden, daß die Singe-Stimme bey der Baſſ-Note

(4) Die

(o) Man muß ſie aber hier auf dieſe Arth ſuchen, daß wo gedachte Species Octavæ auf denen Lineen im zehlen ſich endet, da fänget man von der 8ve drunter wieder an, weiter auffwerts zu zehlen, biß man die rechte 3e und 6te entdecket. Z.E. Die Species Octavæ des as oder gis dur ſtehet oben in folgender Ordnung:



hier ſollen wir nun die rechte 3e und 6te zu dem Baſſ-Clave g. entdecken, alſo zehlen wir von dem g an, den erſten grad: die letzte Note as machet den andern grad: Weil nun die Noten hier nicht weiter in die Höhe gehen, ſo nennen wir bey dem, eine 8ve tieffer liegenden as den andern Grad noch einmahl, und zehlen alsdenn weiter fort in den 3ten und 6ten Grad, da man denn die oben gedachte richtige 3e b moll und die richtige 6te dis moll findet. Dieſe Arth der Abzehlung gilt nun bey allen andern dergleichen Fällen, wo die letzten Noten in denen Speciebus octavarum, beym abzehlen nicht mehr zulangen.

(4) Die 5t. min. angiebet, worauff der Baſs bey der folgenden Note in das fis dur reſolviret. Wollen wir nun die zur 5t. min. gehörige natürliche 3e und 6te ſuchen, ſo finden wir in den 3ten und 6ten Grad von beſagter Note auffwerts die 3. maj. a. und die 6. maj. d. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t. min. ſeynd. Folgbar müſſen wir wiederum die ſpeciem 8væ des modi fis dur zu Rathe ziehen, allwo wir in dem 3ten gradu der Baſſ-Note auffwerts, die rechte 3e gis, und in dem 6ten gradu die rechte 6te cis finden.

Eben dieſe Species Octavæ giebet uns zu der folgenden Note

(5) Die rechte 5te cis, ſtatt daß das unbezeichnete Recitativ-Syſtema in dem 5ten gradu die 5tam ſuperfl. d. angiebet. Bey

(6) Als der andern Helffte der Baſſ-Note giebet die Stimme 4t. maj. an. Hierzu gehöret bekandter maſſen die 2de und 6te. Suchen wir nun dieſe in der Specie 8væ unſeres bißherigen fis dur, ſo findet ſich in dem andern Grad von der Baſſ-Note aufwerts die richtige 2de gis, und in dem 6ten Grad die richtige 6te dis: ſtatt daß uns das unbezeichnete Recitativ-Syſtema in dem andern grad von der Baſſ-Note auffwerts die 2dam ſuperfl. a. und in dem 6ten grad die 6t. ſuperfl. e. angiebet, welche ſich allhier zur 4t. maj. nicht räumen. Bey der Baſſ-Note

(7) Giebet die Stimme 6t. maj. an, zu welcher man nach dem bißherigen ambitu nothwendig 3. min. und nicht die, in dem Recitativ-Syſtemate befindliche 3. maj. anſchläget. Nach dieſen giebet die Singe-Stimme bey

(8) Als der andern Helffte der Baſſ-Note die 4t. maj. an, und machet nachgehends eine jählinge metamorphoſin der bißherigen ſchwehren Tone in das unbezeichnete natürliche ſyſtema modi, wobey wir weiter nichts auſſerordentliches anzumercken finden.

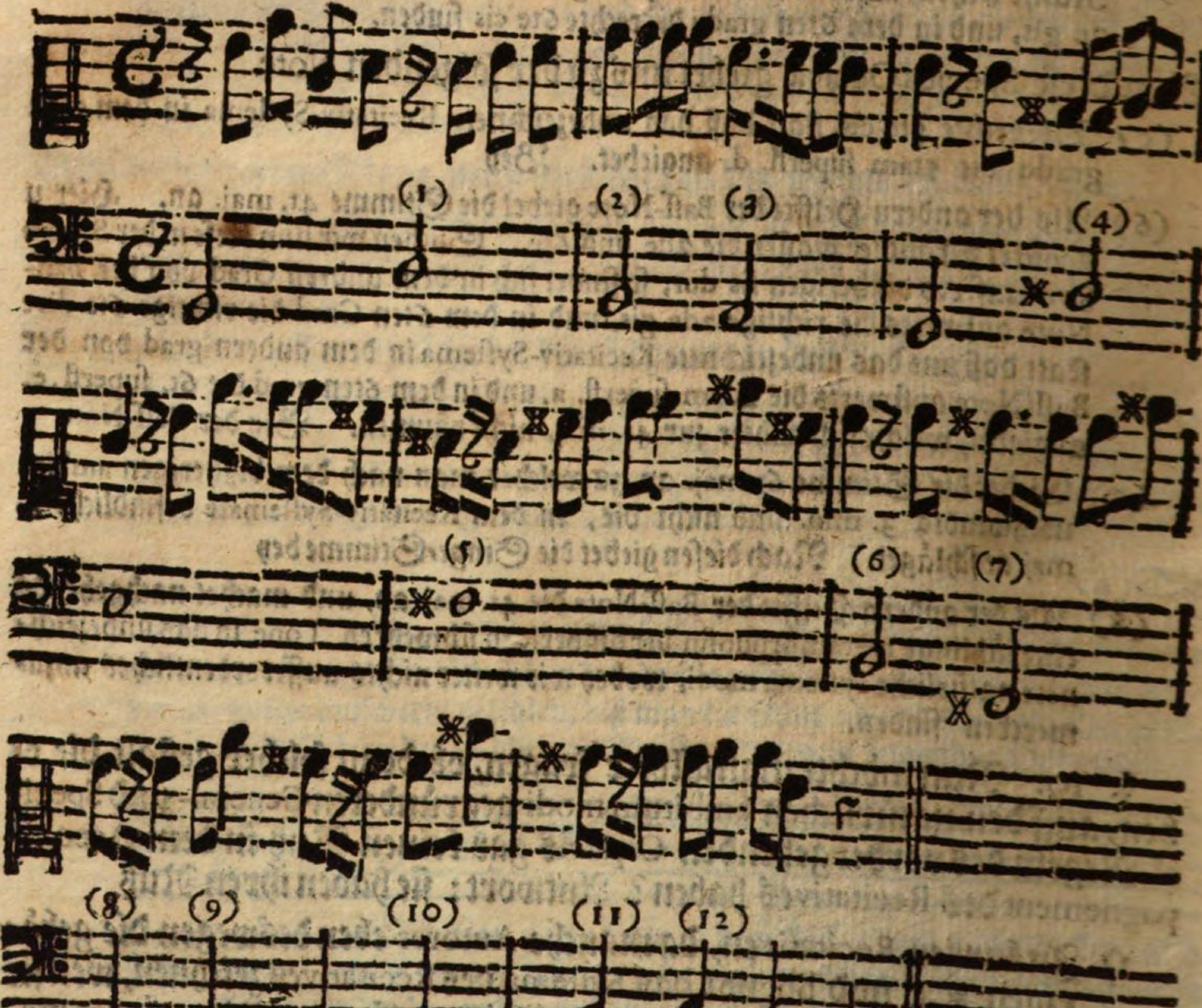
§. 19. Nun möchte man allhier fragen, ob denn ſolcher geſtalt die oben, auff den natürlichen ambitum modi gegründeten General- und Special-Regeln des vorhergehenden Capitels gar keinen Nutz in dem Accompagnement des Recitatives haben? Antwort: ſie haben ihren Nutz

1) In kurtzen Recitativen, da manche Autores eben deswegen die gehörigen ✕✕ und bb. vor das Syſtema des Recitatives zeichnen, weil ſie ſchon vorhero den Vorſatz haben, keine entfernten Digreſſiones modi oder Ausſchweiffungen zu machen.

2) Haben ſie ihren Nutz in denen leichten modis muſicis, die wenig oder

Hhhhh gar

gar keine ✻ und b. vorzeichnen. (p) Dieſe letztere Arth wollen wir mit folgenden Exempel erläutern; Dahingegen die erſte Arth deſto weniger Erläuterung brauchet, weil ſie bey ihren richtig bezeichneten Syſtemate modi mit dem Arioſen ſtylo gleiche Regeln, und gleiche Signaturen hat.



Die-

(p) Z. E. c dur, a moll, d moll, f dur, g dur &c.

Dieſes Recitativ fänget im G dur an; nach dem Ambitu dieſes Modi hat nun die Note

(1) Die 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpecial.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 3a modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(3) Hat 4 über ſich, weil es die per gradus gehende 2da modi majoris iſt. Reg. 5. ſpec.

(4) Giebt durch das, vor der Note ſtehende ✕ einen neuen modum nehmlich e moll an. Reg. 7. ſpec. Alſo hat gedachte Baſſ-Note die 6te über ſich, weil ſie das Semitonium modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(5) Scheinet, als wenn das vorgeſetzte ✕ der Baſſ-Note wieder einen neuen modum, und zwar das g dur angeben ſolte: Allein weil eben dieſe Baſſ-Note ein ✕ in der 3a maj. über ſich hat, ſo changiret der modus in den, über der 3. maj. gelegenen halben Ton, (q) welches hier h moll iſt. Folgbar wird man nun über

(6) Gar leicht die rechte 5te zu dem h. zu finden wiſſen, ſonſt könte man ſich aus der ſpecie 8væ des h. moll Rathes erhohlen. B:y

(7) Giebet die Baſſ-Note ein neues ✕ an, welches ordentlicher Weiſe den modum in das g dur, (als den über beſagten ✕ nechſtgelegenen halben Ton) führen ſolte: Allein weil dieſe Note wiederum ein ✕ in ihrer 6. maj. führet, ſo changiret der modus in dem, über beſagter 6t. maj. nechſt gelegenen halben Ton, (r) welcher hier e moll iſt. Hieraus folget nun, daß die Note

(8) Die 6te über ſich habe, weil es 3a modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(9) Giebet das Semitonium zu a moll; (10) Aber das Semitonium zu h. moll an, und haben beyde Noten nach denen offt citirten Regeln, die 6te über ſich, wenn ſie auch gleich nicht in der Singe-Stimme ausdrücklich angegeben worden wäre. Es kan aber auch bey dergleichen kurtz auf einander folgenden ✕ der Baſſ-Noten, die 6te General-Regel des vorhergehenden Capitels appliciret werden.

(11) Weiſet 3. maj. auf, da denn niemand umb die dazu gehörige richtige 5te wird verlegen ſeyn, ſonſt könte man ſie in der ſpecie 8væ des e moll ſuchen, welchen modum das in der Stimme vorkommende neue ✕ angiebet.

Hhhhh 2 (12) Wei-

(q) Nach dem Fundament des andern Theiles der 7ten Special-Regel in vorhergehenden Capitel.

(r) Nach eben dem Fundament der benandten 7ten Special-Regel.

(12) Weiſet die 2dam ſuperfl. auff, welche iederzeit die 6te nebſt der 4t. maj. in Compagnie hat, wie allbereit oben gedacht worden.

§. 20. Dieſes wäre es alles, was man ohngefehr von einem accuraten Accompagnement des extravaganten Recitativ-Styli ſagen möchte. Zum Beſchluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzten Capitel der erſten Abtheilung erklährten Acciaccature nebſt andern Arthen eines ruhenden Harpeggio, eben in dem Recitativ-Stylo gleichſam ihren Sitz haben. Denn weil das Recitativ lauter langſame ruhende Baſſ-Noten führet, ſo laſſen ſich hier dergleichen Zierrathen am beſten, und am leichteſten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufftig erklähret worden.

Das IV. Capitel.

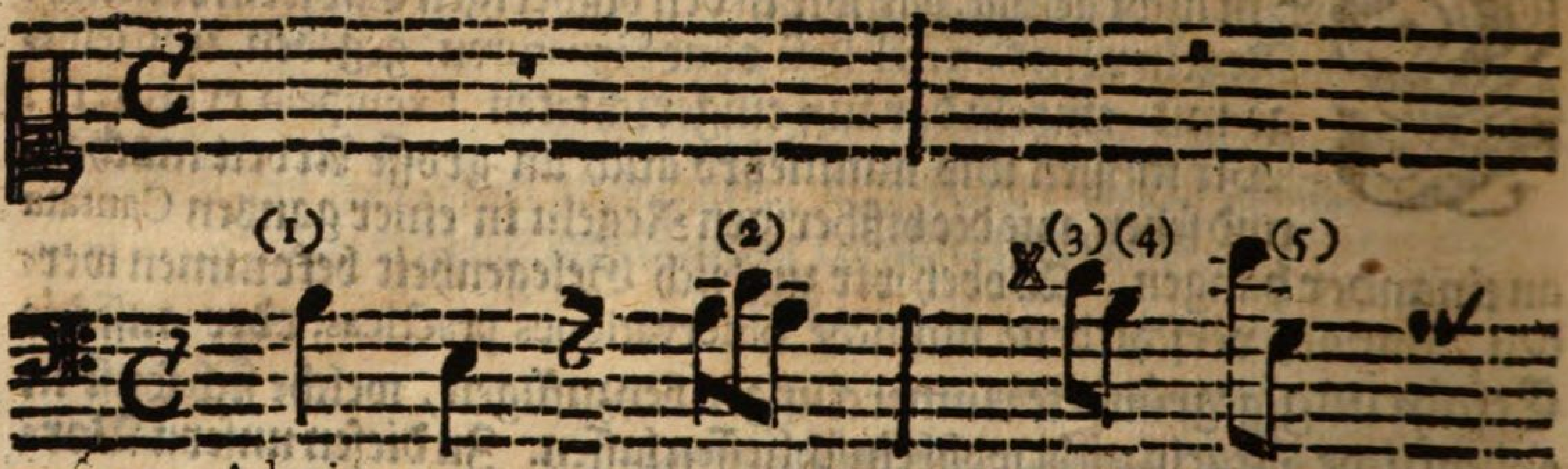
Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebſt einigen Obſervationibus practicis, in einer gantzen Cantata deutlich und nutzbar gezeiget wird.

Es iſt nicht genug, daß wir in den bißherigen Capiteln deutliche Regeln vom General-Baſs ohne Signaturen, gegeben, und ſelbige mit eintzeln darauff eingerichteten Exempeln erläutert: Wir müſſen uns nunmehro auch an groſſe Arbeit machen, und ſehen, wie die bißherigen Regeln in einer gantzen Cantata an einander hangen. Wobey wir zugleich Gelegenheit bekommen werden, annoch verſchiedene nützliche obſervationes practicas, oder auff die Erfahrung gegründete Anmerckungen beyzufügen, welche ſich ſonſt in ordentliche Regeln nicht wohl einſchlieſſen laſſen. Zu dieſen unſern Vorhaben wollen wir nun mit Fleiß frembde Arbeit, und zwar eine Cantata des berühmten Sigr. Aleſſandro Scarlatti (*) erwehlen, welcher vor allen andern heutigen Practicis mit der muſicaliſchen Harmonie extravagant, und irregulair umbgehet: (**) Wobey wir dieſen Vortheil gewinnen, daß

(*) Des ältern zu Neapolis: Denn der jüngere Scarlatti iſt in Rom Capellmeiſter.

(**) Wie die Menge ſeiner Cantaten ausweiſen. Denn es bindet ſich dieſer Autor ſelten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, ſondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man iemahls im flüchtigen Recitativ thun kan. Meines wiſſens hat ihn biß dato unter unzehligen Practicis noch kein eintziger imitiren wollen, es müſte denn der berühmte Aſtorga nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen. Uberhaupt aber kömmt es bey einem ſolchen unnatürlichen und gewaltſamen Stylo wohl auff den Liebhaber an. Denn meines Orths bin ich der unvorgreiflichen Meynung, daß man zwar bey nöthiger Expreſſion harter Worte, auch dann und wann harte und irregulaire Sätze mit guter Arth anbringen könne, welches denen meiſten Practicis gemein iſt: Allein einen beſtändigen ſtylum daraus zu machen, ſcheinet den Entzweck der angenehmen Muſic zu-

daß wenn ein Accompagniſt ſich in dergleichen ſchwehren und irregulairen Stylo nach Hauſe finden lernet, ſo darff er ſich gewiß vor andern, täglich vorkommenden regulirten Sachen gantz und gar nicht fürchten. Wir ſchreiten alſo zum Wercke, und wollen über die Signaturen dieſer Cantata eben auff die Arth ſchrifftlich unſer Judicium fällen, wie etwan ein geſchickter Meiſter mit einem Lehrbegierigen mündlich thun konte.



Adagio,

Bey der erſten Baſſ-Note dieſer Cantate möchte es ſcheinen, als hätten wir den Modum H moll vor uns: allein die folg:nde erſte Cadenz weiſet, daß wir es allhier mit dem unrichtig, ohne fis bezeichneten Modo e moll zu thun haben. Und hieraus flieſſet gleich Anfangs:

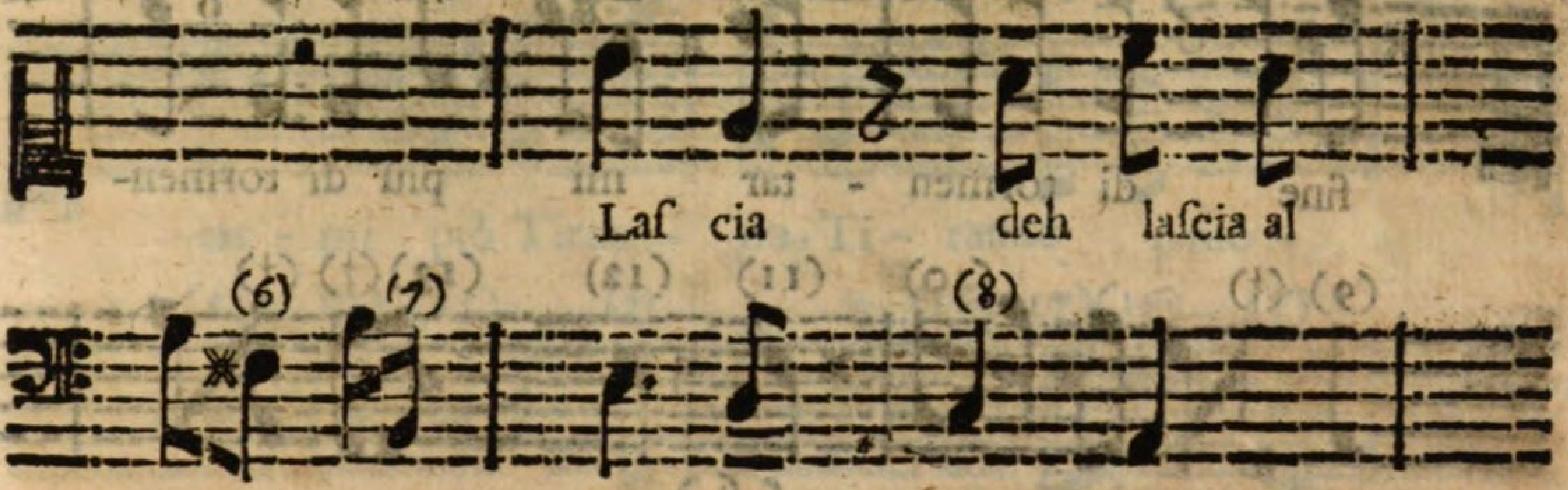
Obſervatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Inſtrumente niemahls aus der erſten Baſſ-Note, ſondern aus der erſten Cadenz des Rittornello erkennen müſſe. Ratio:

Das Rittornello des Baſſes giebet gemeiniglich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorhero an: Da nun dieſe nicht allezeit in der 8va modi, ſondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfleget, ſo entſtehet nothwendig ein gleiches bey dem erſten Rittornello. Dieſen nach haben nun bey unſerer anfangenden Cantata die Noten

(1) und (4) Die 3. maj. über ſich, weil ſie 5tam modi angeben, nach unſerer bekandten Reg. 2. ſpec. c. 2. h. ſect. Zu gedachten beyden Noten aber findet man die richtige 5te nicht im ſyſtemate modi, ſondern man muß ſie in der ſpecie 8væ des

---

zu wieder zu ſeyn, und kan ſchwerlich iemanden anders gefallen, als nur bizarren Liebhabern. De guſtibus non eſt diſputandum. Wir wollen indeß unſern Accompagniſten von dergleichen irregularitäten profitiren laſſen.



des Modi e moll ſuchen, allda ſich in dem 5ten grad auffwerts von der Baſſ-Note das fis zeiget.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpecial.

(3) Hat gleichfalls die 6. weil es das Semitonium modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(5) Hat wiederum die 6. weil es 3a modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(6) Könte zwar als 2da modi (nach der 5ten Special-Regel) die 6♯. über ſich haben: allein wir machen hier folgende

Obſervat. pract. 2. Daß, ſo offt die 2da modi min. unmittelbahr vor einer Cadenz hergehet, ſo offt behält ſie viel zierlicher die vorhergelegene 7. über ſich. ratio:

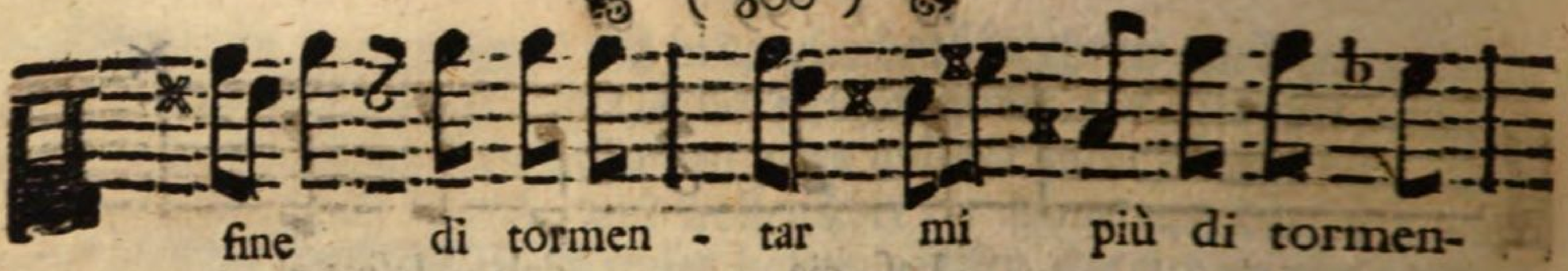
Weil hierdurch die folgende Cadenz beſſer præpariret wird, man mag ſie nun nachgehends über denen 2. Noten

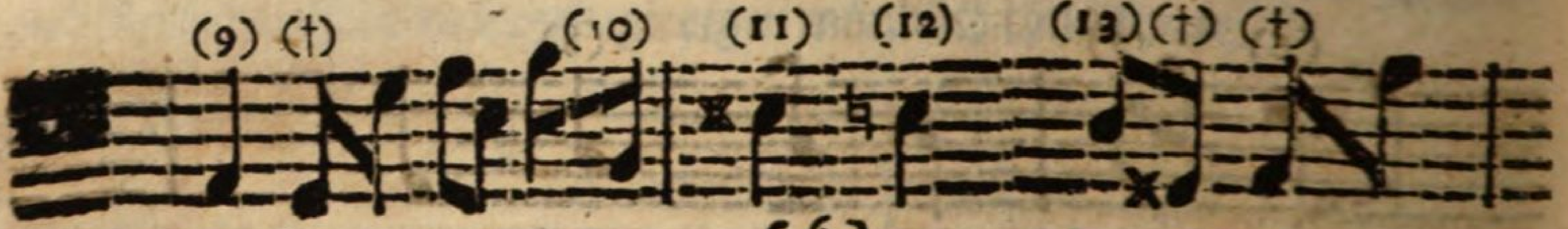
(7) mit ($\frac{5}{4\sharp}$) oder mit ($\frac{6\ 5}{4\sharp}$) oder auch mit der bloſſen 3. maj. zu Ende bringen, welches in Sachen ohne Inſtrumente gleich viel gilt. Man kan ſich überhaupt dieſe Clauſul der letzten 4. Baſſ-Noten a. fis. h. H. beſonders mercken, weil ſie täglich in allen modis vorkömmet.

(8) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta mod. min. iſt.

(NB. Dergleichen leichte Signaturen der 2. ♯. b. 4. 5♮. 6. 7. &c. welche von der Vocal-Stimme ausdrücklich angegeben werden, und ihre Neben-Stimmen in dem vorgezeichneten Syſtemate modi richtig zu finden ſeynd, wollen wir hinführo, der Kürtze halber, gar übergehen, weil ſie aus denen vorhergehenden Capiteln mehr als zubekandt ſeyn müſſen. Wir wollen ſie aber iederzeit mit einem (†) marqviren, zum Zeichen, daß ſich der Accompagniſt bey ſolchen Noten eintzig und alleine an die Vocal-Stimme zu halten hat.)

(9) Sie-





(9) Giebet zwar den bekandten Satz $\begin{Bmatrix}6\\44\\2\end{Bmatrix}$ an, allein die rechte 6te dazu muß man wieder in der ſpecie 8væ des e moll ſuchen, allwo man das fis findet, ſtatt daß das unrichtig bezeichnete ſyſtema modi im 6ten Grad auffwerts von beſagter Baſſ-Note, das f. zeiget. Bey der Note

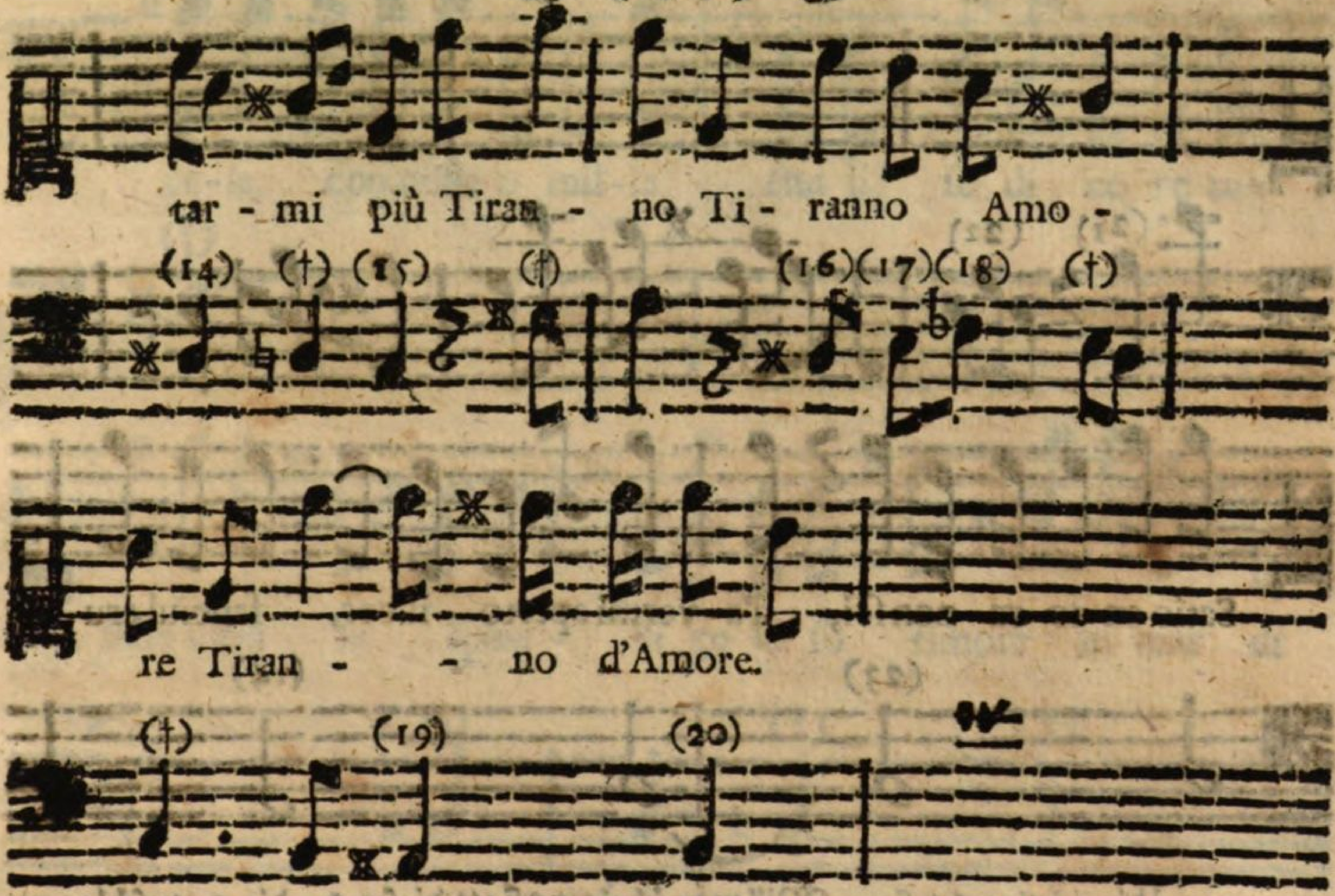
(10) Giebet die Stimme die 4te an. Die rechte 5te dazu findet man wieder in nur gedachter ſpecie 8væ. Die Note

(11) Findet bey ihren von der Stimme angegebenen Accord $\begin{Bmatrix}7\\5\end{Bmatrix}$ *nur die 3. min.* def. im ſyſtemate modi. Dieſer unvollkommenen 3e ſetzen wir nun entweder einen chromatiſchen Clavem zu, ſo bekommen wir (wie ſchon im vorhergehenden Capiteln überhaupt gezeiget worden) ohne weitere Umbſtände die rechte 3e gis: oder wir nehmen hier das ✕ bey der Baſſ-Note (11) vor das Semitonium des modi fis moll an, und ſuchen die rechte 3e in ſeiner ſpecie 8væ, ſo finden wir allda wiederum das gis. welche doppelte Arth die rechte 3e zu ſuchen, wir bey dieſen, in unſerer Cantata öffters vorkommenden Caſu, allhier zum erſten und letzten mahle wiederhohlet haben wollen.

(12) Zu dieſen in der Stimme angegebenen Accord wird man die richtige 2de in der ſpecie 8væ des h moll zu ſuchen wiſſen, als wohin das in der Stimme erſcheinende Semitonium as oder a ✕ ſeinen Gang nimmet.

(13) Hat die 6 über ſich, weil es die natürliche reſolution der 44 oder des Accordes $\begin{Bmatrix}6\\44\\2\end{Bmatrix}$ iſt, (ſo lange nehmlich die Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil angiebet, wie uns allbereit aus dem dritten Capitel der erſten Abtheilung dieſes Buchs bekandt.)

(14)



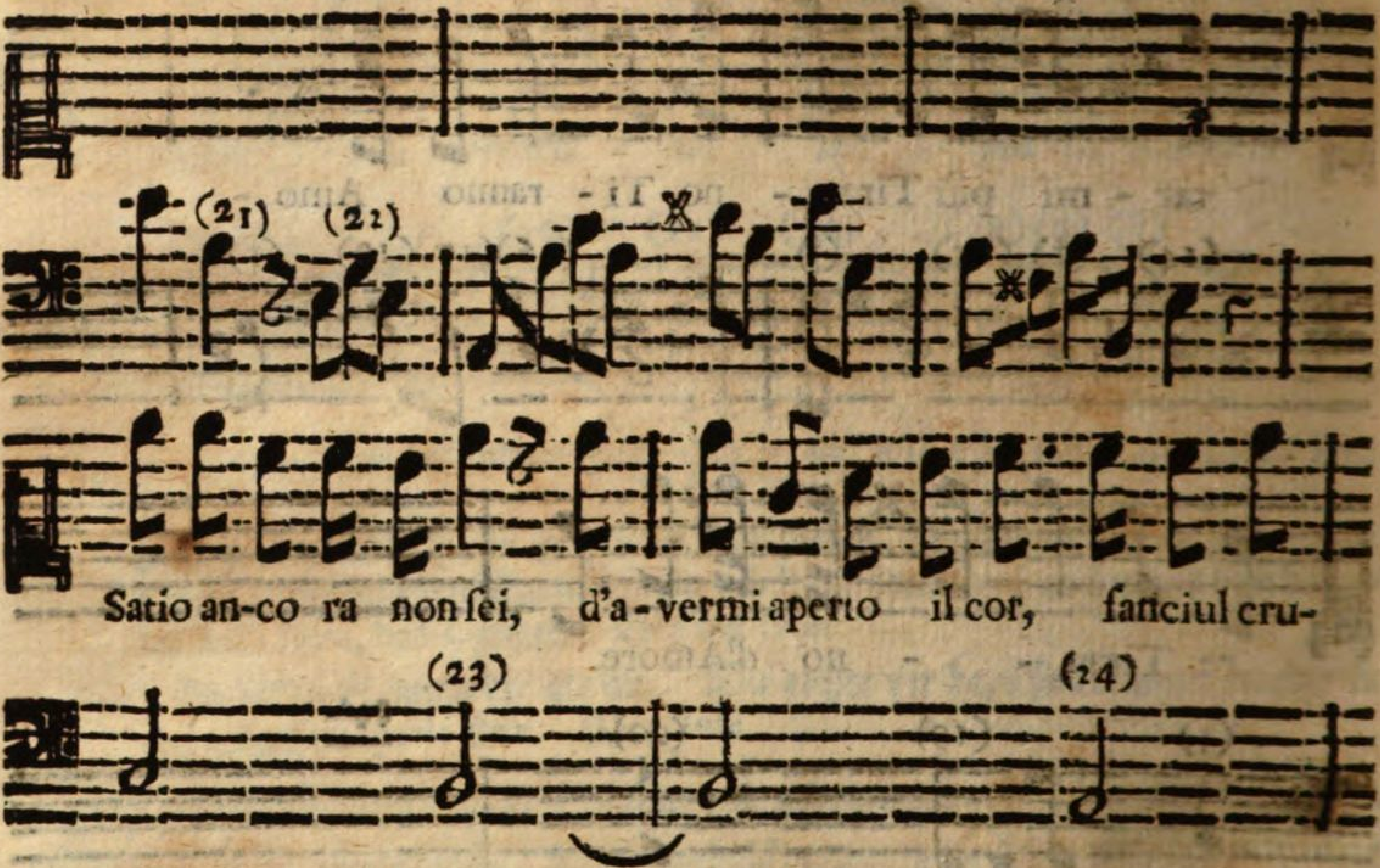
(14) und (16) haben die richtige 3e nicht im ſyſtemate modi, alſo ſuche man ſie auff nur gedachte Arth.

(15) Hat die 6. weil es wiederum die natürliche reſolution der 4♯ iſt.

(17) Hat 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt, indem die Singe-Stimme im a moll moduliret, welches nicht allein das beſtändig vorhergehende, und nachfolgende gis, ſondern auch die im Baſſe gleich darauff folgende 6ta modi, nehmlich f. anzeiget. Das dazwiſchen, bey (14) und (16) vorkommende dis aber iſt allhier nur als ein bizarrer Satz zu betrachten, deſſen ✕. nicht continuiret wird, wie wir in vorhergehenden Capiteln dergleichen Exempel mehr geſehen.

(18) Hat die 6. über ſich, weil es gedachter maſſen die 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec. Bey der Note

(19) Giebet die Stimme 5t. min. an, hierzu gehöret bekandter maſſen die 3. und 6. Beyde aber findet man nicht richtig im ſyſtemate modi, wohl aber in der ſpecie 8væ des Modi H moll, deſſen Semitonium der Baſſ angiebet. Denn im 3ten grad dieſer Baſſ-Note auffwerts findet man die richtige 3e cis, und im 6ten



grad die richtige 6te fis. Will man übrigens ſtatt dieſer 6te die 7. anſchlagen, ſo fället es hier harmonidſer aus.

(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der ſpecie 8væ des e. moll finden wird.

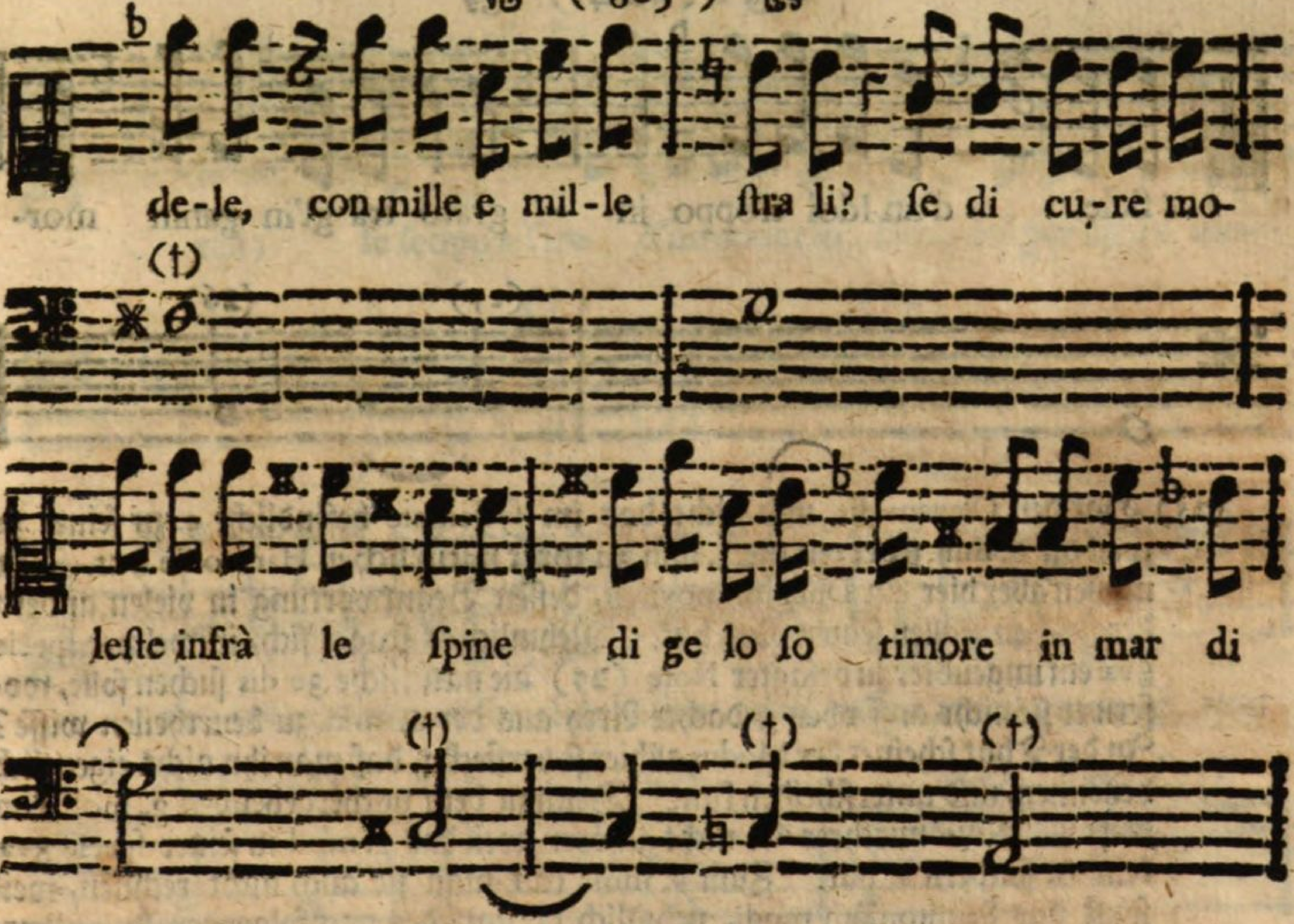
(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über ſich, weil das erſtere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi iſt. Die folgenden 2. Tacte aber dieſes Arioſo, ſeynd eine bloſſe Wiederhohlung des erſten Rittornello, alſo werden auch dieſelbigen Signaturen anhero wiederhohlet.

Das Recitativ fänget einen neuen Satz im Modo c. dur an, alſo hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über ſich, weil ſie das Semitonium modi iſt.

(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über ſich leiden, (Reg. 6. ſpecial.) ein erfahrner Accompagniſt aber wird dieſer Note lieber die 6/. geben, weil die 2. Baſſ-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden;

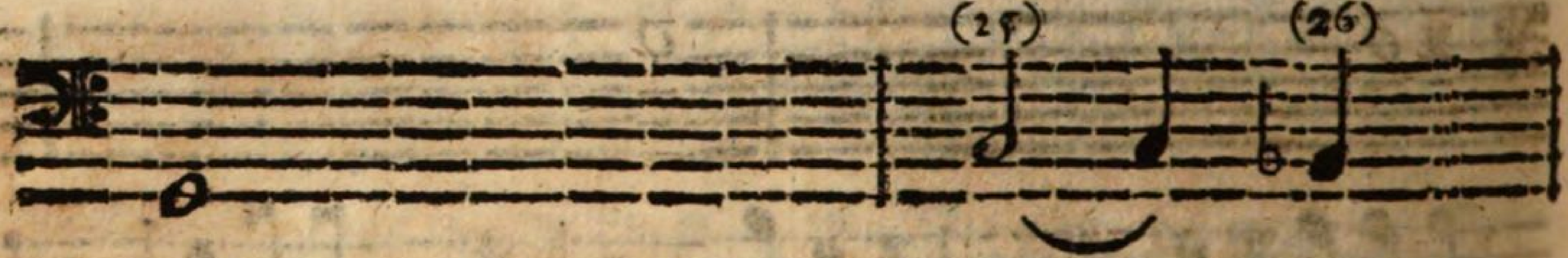
Obſer-



Obſervat. pract. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter ſich gehet, ſo hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die 6♯. { $\overset{6}{c}$ H $\overset{6♯}{A}$ G. }

ratio:

Es machet dieſer Gang eine halbe Cadenz in die 5tam modi, wozu nothwendig das Semitonium der 6♯. über der 3ten Note erfodert wird. Ob nun wohl in unſern obigen Exempel nach dem { $\overset{6♯}{A}$ } von dieſer halben Cadenz abgebrochen, und ſtatt des letzten G. ein frembder Satz { $\overset{♭7}{fis}$ } ergriffen wird, ſo iſt doch dieſer nur eine verkehrte Harmonie des vorhergehenden { $\overset{6♯}{A}$ }, deren reſolution dennoch in das G. nachfolget. Ubrigens wäre auch der Gang der erſten 3. Noten genug, der letzten die 6♯. zu geben, ſo lange die Stimme nicht contradiciret.

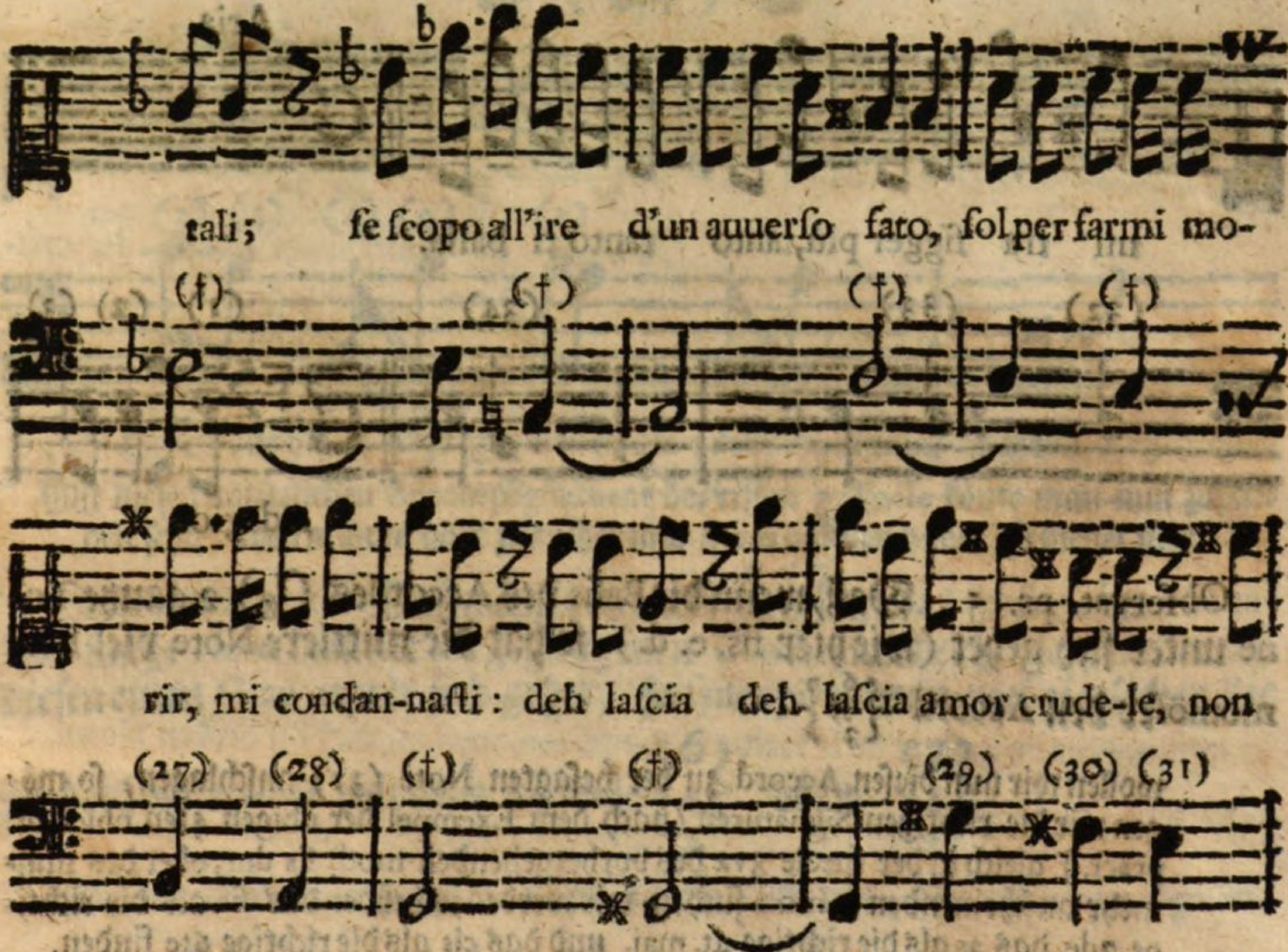


(25) Hat den Clavem dis, und nicht das im ſyſtemate befindliche e. zur ſeiner 3e weil die 6. min. jederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat. Wir müſſen aber hier ein Dubium moviren, deſſen Beantwortung in vielen andern dergleichen Fällen ſeinen Nutz hat. Nehmlich es fraget ſich, in welcher ſpecie 8væ ein ungeübter zu beſagter Note (25) die natürliche 3e dis ſuchen ſolle, woſern er ſie nicht auff oben gedachte Arth aus der 6. min. zu beurtheilen wiſſe? In der That ſcheinet der Modus allhier ſo verſtecket, daß man ihn nicht eigentlich benennen, und unterſcheiden kan. Denn zu dem vorhergehenden g. moll kan dieſe Baſſ-Note mit ihrer 6♭. nicht gehören, weil das g. moll in ſeiner ſpecie 8væ kein as, ſondern a. hat. Zum c. moll kan man ſie auch nicht rechnen, weil ſonſt das Semitonium modi, nehmlich H. ſtatt des nachfolgenden B. moll erſcheinen würde. Zum as dur läſſet ſie ſich auch nicht zehlen, weil dieſer Modus in ſeiner ſpecie 8væ kein D. tractiret, hingegen dieſes D. über dem nachfolgenden B. moll des Baſſes erſcheinet? Hieraus erhellet nun, daß ſich dieſer Accord (6♭ c) allhier zu gar keinen Modo reduciren läſſet: alſo fraget man mit Recht, in welcher ſpecie 8væ man ſeine richtige 3e zu ſuchen habe? Zur Antwort dienet:

Obſervat. pract. 4. **Daß in ſolchen Anverwandten, und einander gleichſcheinenden Modis es auch gleich viel iſt, in welcher ſpecie 8væ dieſer Modorum man die richtigen Signaturen ſuchen will, ſie werden überall einerley zutreffen:** ratio: Weil ſonſt der Unterſcheid ſolcher zweiffelhafften Modorum aus denen beyden Stimmen nothwendig klährer hervor leuchten müſte.

Dieſen nach mag man nun die natürliche 3e zu beſagter Note (25) gleich in der ſpecie 8væ des gedachten c. moll, des as dur, oder des vorhergegangenen g. moll ſuchen, man wird überall den Clavem dis zur verlangten natürlichen 3e finden.

(26) Kan



(26) Kan bey dem ordinairen Accord viel zierlicher die vorher gelegene 7me zugleich behalten.

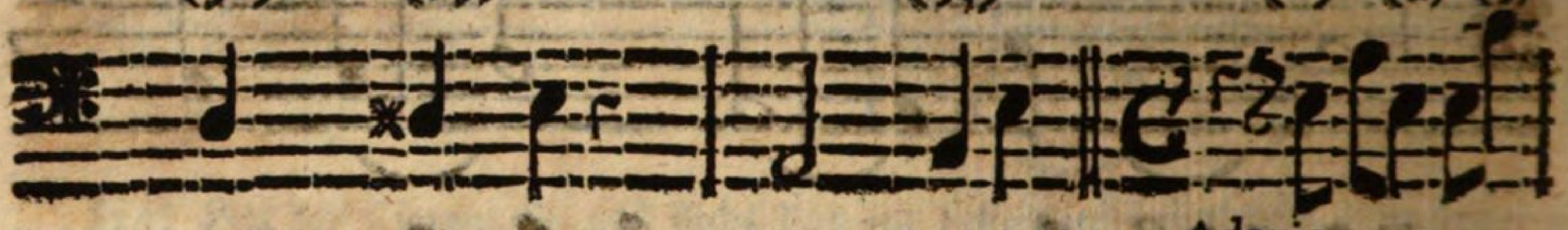
(27) Wird man die natürliche 5te fis anzuſchlagen wiſſen, welche bey

(28) Die natürliche 6te zu dem Satze $\binom{4}{2}$ abgiebet.

(29) Kan zwar bey ſeiner 5te min. die vorhergegangene 6te min. e. behalten: allein die 6te maj. wird hier viel harmoniöſer ausfallen, weil beyde Stimmen eine halbe Cadenz in das fis dur zu machen ſcheinen, beſagte 6te maj. aber das Semitonium dieſes Modi iſt.

(30) Wird man die natürliche 5te zufinden wiſſen, ohne ſelbige in der ſpecie 8væ des nur gedachten Modi zu ſuchen.

(31) Verläſt das Semitonium dieſes Modi wieder. Nun könte man zu der von der Stimme angegebenen 6/. gar wohl die 3. maj. nehmlich das zum vorigen Modo gehörige gis anſchlagen; allein wir machen hier;



Obſervat. pr. 5. Daß, wenn die Baſis des Accordes ($\frac{5}{x}$) 2 gantze Tone unter ſich gehet (wie hier fis. e. d.) ſo hat die mittlere Note viel harmoniöſer den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\ \#4\\ 2\end{matrix}\right\}$

wollen wir nun dieſen Accord zu der beſagten Note (31) anſchlagen, ſo mögen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten obſervat. pract.) gleich in der ſpecie 8væ des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anſcheinenden h moll ſuchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6, weil es nicht allein die natürliche reſolution der 4t. maj. iſt, ſondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, deſſen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben.

(33) Wird man die richtige 3e fis zu finden wiſſen, und bey

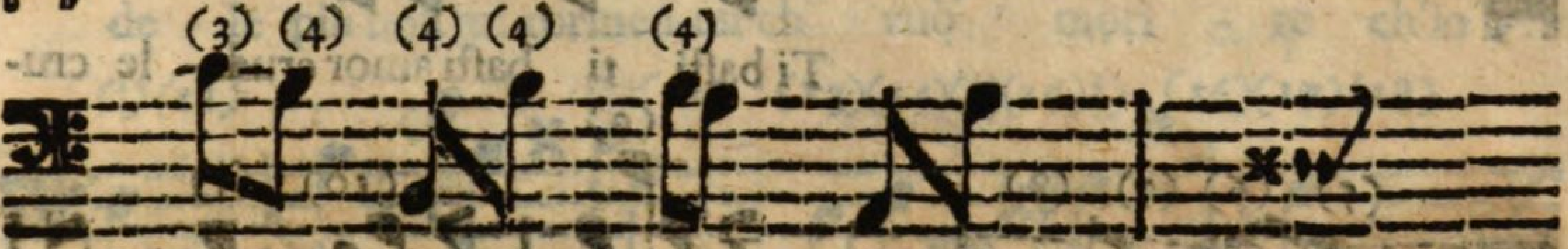
(34) folget die bekandte Recitativ-Cadenz.

Wir kommen nunmehro zu der erſten Aria dieſer Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfänget, wie aus der erſten Cadenz des Rittornello zu erſehen; deswegen haben nun die Noten

(1) und (2) die 3. maj. über ſich, weil ſie eben gedachte 5tam modi anſchlagen, nach der bekandten Reg. 1. ſpec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über ſich, weil ſie 3. modi angeben. Die einerley Noten

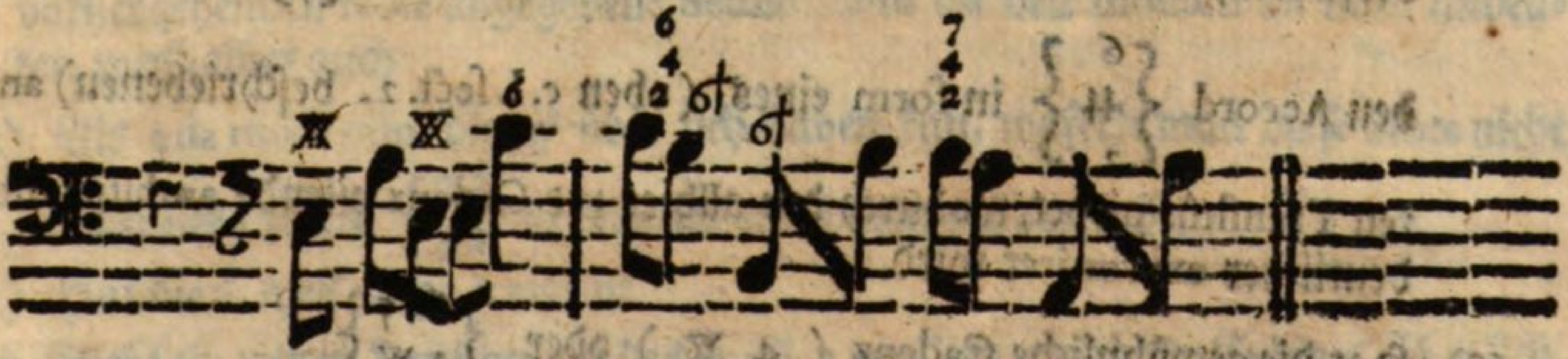
(4) Ha-



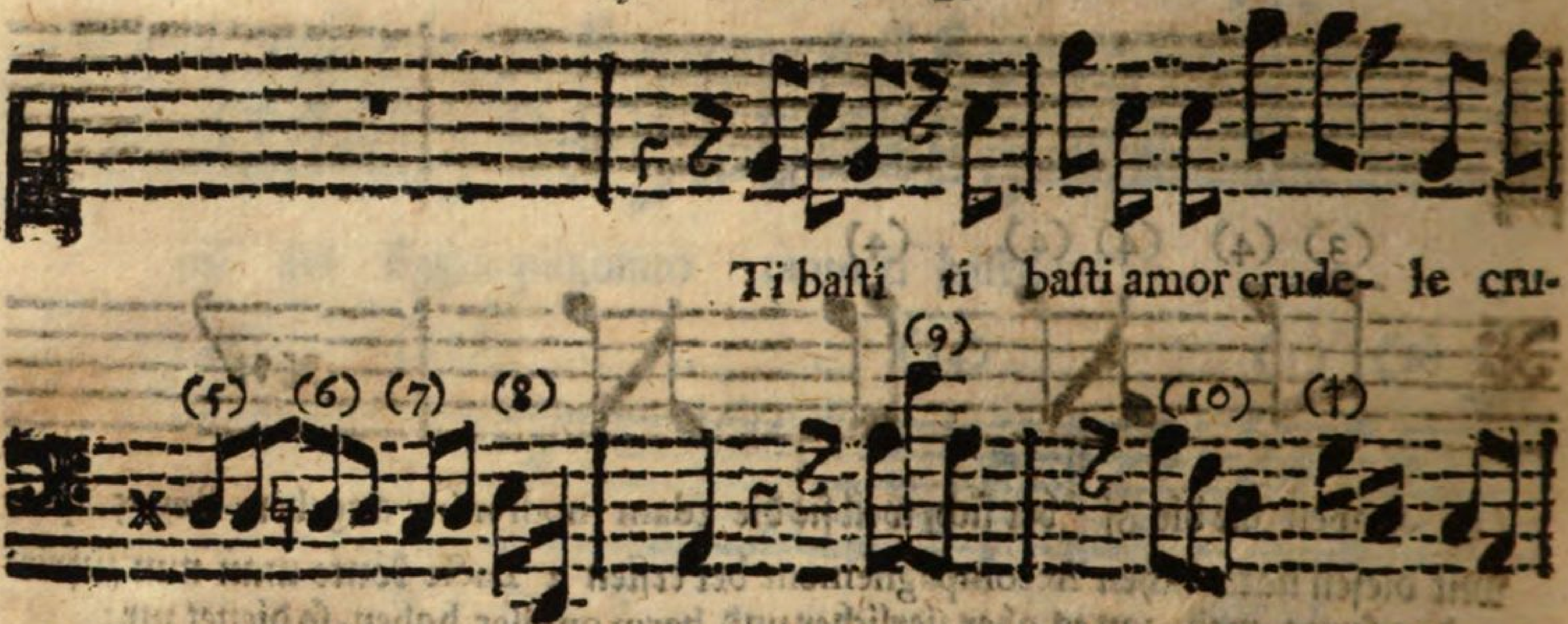
(4) Haben alle die 6♯ über ſich, weil ſie die 2dam modi min. angeben. Reg. 5. ſpec.
Mit dieſen natürlichen Accompagnement der erſten 2 Tacte könte man nun zufrieden ſeyn; weil man es aber zierlicher und harmoniöſer haben, ſo dienet zur:

Obſervat. pr. 6. Daß wenn bey einer langſamen Menſur eine virtualiter lange Note den vorhergegangenen Clavem wiederhohlet, und nach dieſen einen Grad unter ſich gehet, ſo ſyncopiret man viel zierlicher die wiederhohlte Note mit dem Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$

Dahero würden nun kürtzlich beſagte 2. erſte Tacte viel nobler alſo accompagniret:



den letzten Accord der $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ aber nimmet man ſtatt $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ nur in dieſen caſu, wenn eine 6♯ vorhergegangen, und wegen des ambitus modi der Accord $\left\{\begin{matrix}6♯\\4\\2♭\end{matrix}\right\}$ nachfolgen müſte, worinnen eine harte diſſonanz zwiſchen der 6t. maj. und 2d. min. entſtehen würde. Dieſe zuvermeiden nimmet man nun in beſagten



ten caſu den Accord $\begin{Bmatrix}7\\4\\4\end{Bmatrix}$ deſſen fundament allbereit in der erſten Abtheilung dieſes Tractates cap. 3. gezeiget worden.

Wir fahren in unſerer Aria weiter fort, und remarqviren, daß die beyden Noten

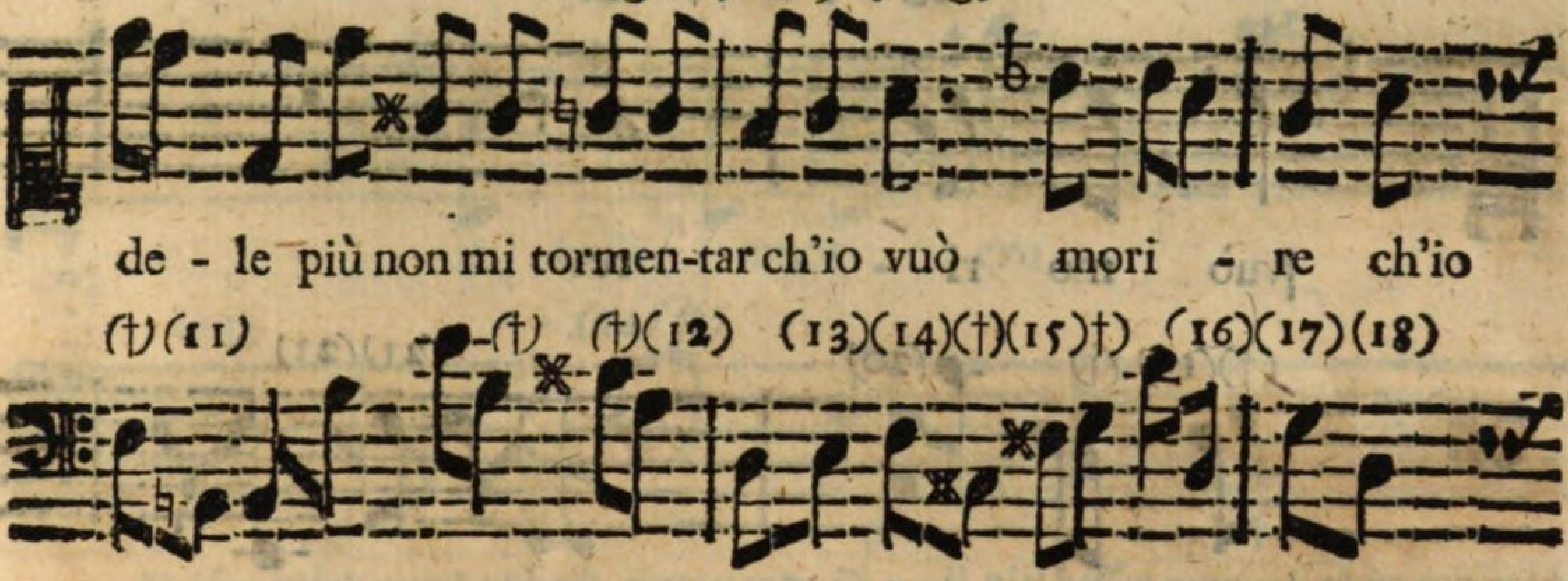
(5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten-Accorde nebſt der 3. min. zufrieden ſeyn müſten: Allein ein geübter Accompagniſt wird hier wiederum geſchickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene $\begin{pmatrix}7\\5\end{pmatrix}$ und der Note (6) den Accord $\begin{Bmatrix}6\\4\sharp\\2\end{Bmatrix}$ in form eines (oben c. I. ſect. 2. beſchriebenen) anticipirten Tranſitûs giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 ✕) oder $\begin{Bmatrix}6 & 5\\4 & ✕\end{Bmatrix}$

(9) Hat 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt.

(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge ſtehende 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

(11) Hat keine 5tam perfectam in ambitu modi; es ſcheinet aber zweiffelhafft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurtz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anſchlagen ſoll? Betrachtet man aber ſo wohl die vorhergehende, dem modo a moll gantz eigene modu-



modulation des Baſſes $\left\{ A \; \begin{smallmatrix}7\\ f\end{smallmatrix} \; H \right\}$ als auch das unmittelbahr nach dem H. angegebene gis der Singe-Stimme: ſo bleibet kein Zweiffel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgbar hat die Note (11) 6♯, weil ſie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. ſpec. Noch harmoniöſer aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nechſtfolgenden Note die vorhergelegene $\left\{ \begin{smallmatrix}7\\ 5\end{smallmatrix} \right\}$ anſchlagen, und dieſe über der 3ten Note erſt in die 6♯ reſolviren.

(12) Behält nebſt der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi iſt, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalber auch

(13) Als 2da modi min. die 6♯ über ſich haben kan, wofern man dieſe Note nicht mit der bekandten $\left\{ \begin{smallmatrix}7\\ 3\end{smallmatrix} \right\}$ in tranſitu will durch paſſiren laſſen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.

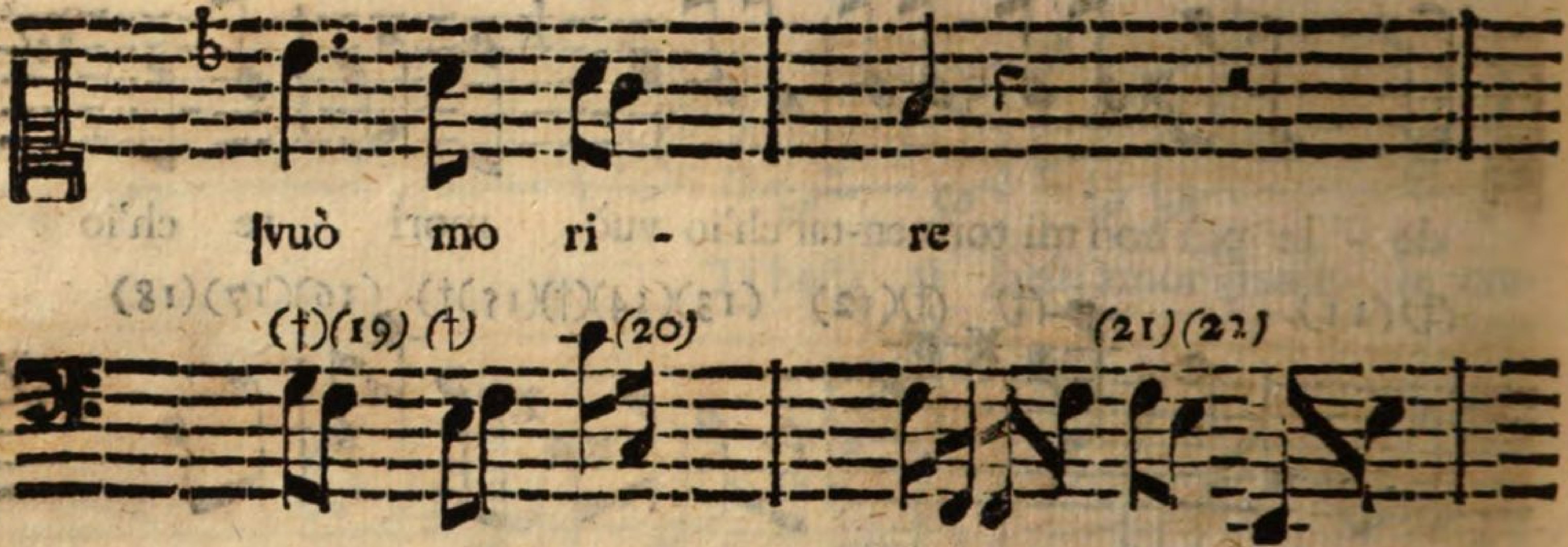
(15) Giebt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat alſo die 6. über ſich.

(16) Schlieſſet durch die 6te in das g moll $\left\{ \begin{smallmatrix}6\flat 5\\ 4\;\times\end{smallmatrix} \right\}$

(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläſt das Semitonium des bißherigen g moll, und paſſiret in tranſitu frey durch.



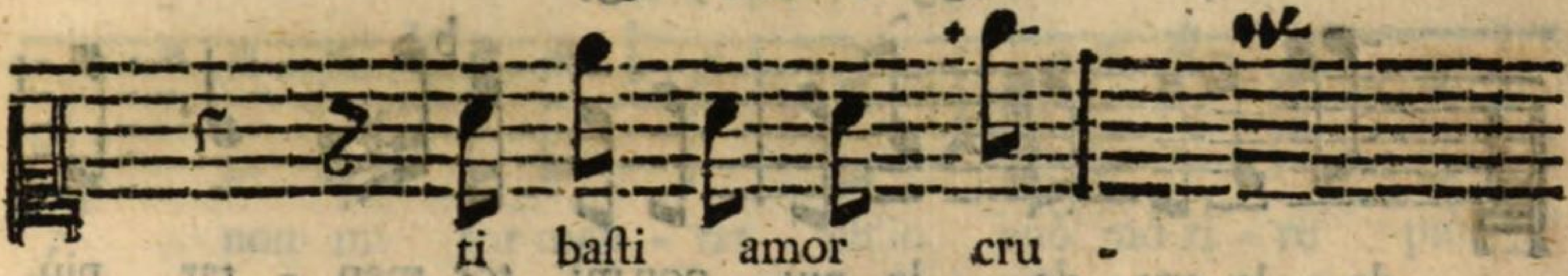
(20) Schlieſſet durch die 6te in das f dur. $\left\{\begin{matrix}6 & 5\\ 4 & 3\end{matrix}\right\}$

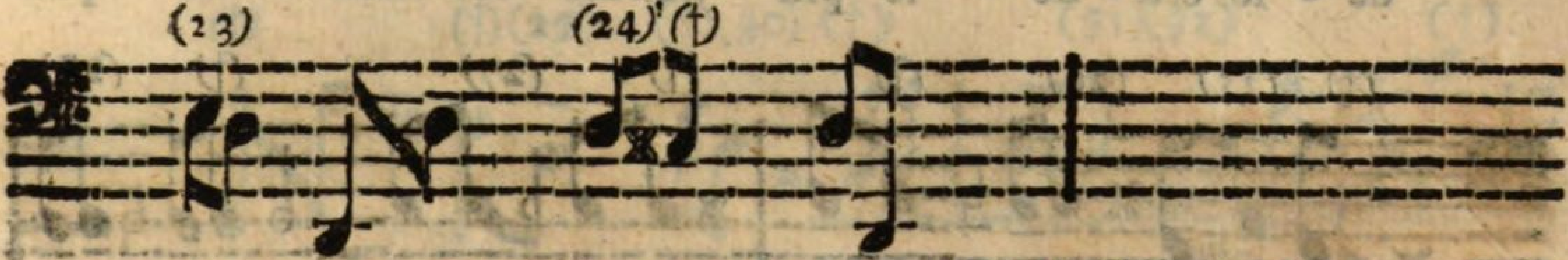
Nach dieſer Cadenz láſſet ſich das thema des erſten Rittornello wieder hóren, alſo tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\ 4\\ 2\end{matrix}\right\}$ wobey man die rechte 4te des modi f dur, nehmlich b. moll wird anzuſchlagen wiſſen. Bey folgender Note

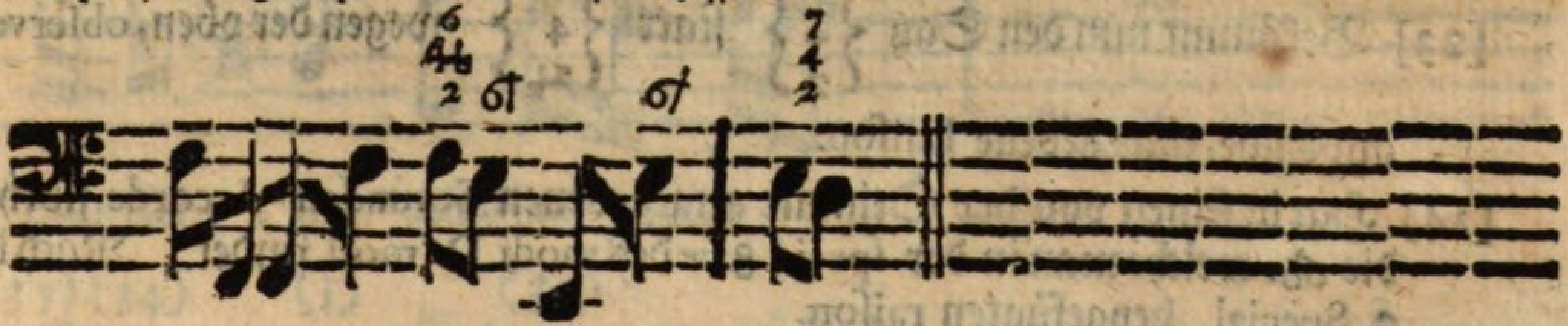
(22) Müſte man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu beſagter 3 mahl wiederhohlten Note (22) die natürliche 6 anſchliege: weil ſich aber dieſes Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, ſo machen wir allhier dieſe Souveraine, und unentbehrliche

Obſervat. pract. 7. Daß man in dergleichen Arien, Recitativ, und 2. ſtimmigen Sachen den ambitum modi gar öffters aus der nachfolgenden modulation beyder Stimmen vorher ſehen, und alſo die folgenden Noten in einem Augenblick überſehen lernen muß. Welches prævedere freylich eine auf die bloſſe Erfahrung, und praxin gegründete Regel iſt, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verſchiedene in dieſer Cantata antreffen. Wenn wir alſo bey gedachter Note (22) auf die nechſt folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, ſo ſehen wir, daß nicht allein der Baſs ſo gleich ſich in das D. moll wendet, ſondern auch die Stimme in eben dieſen modo zu moduliren anfänget. Aus dieſer Raiſon

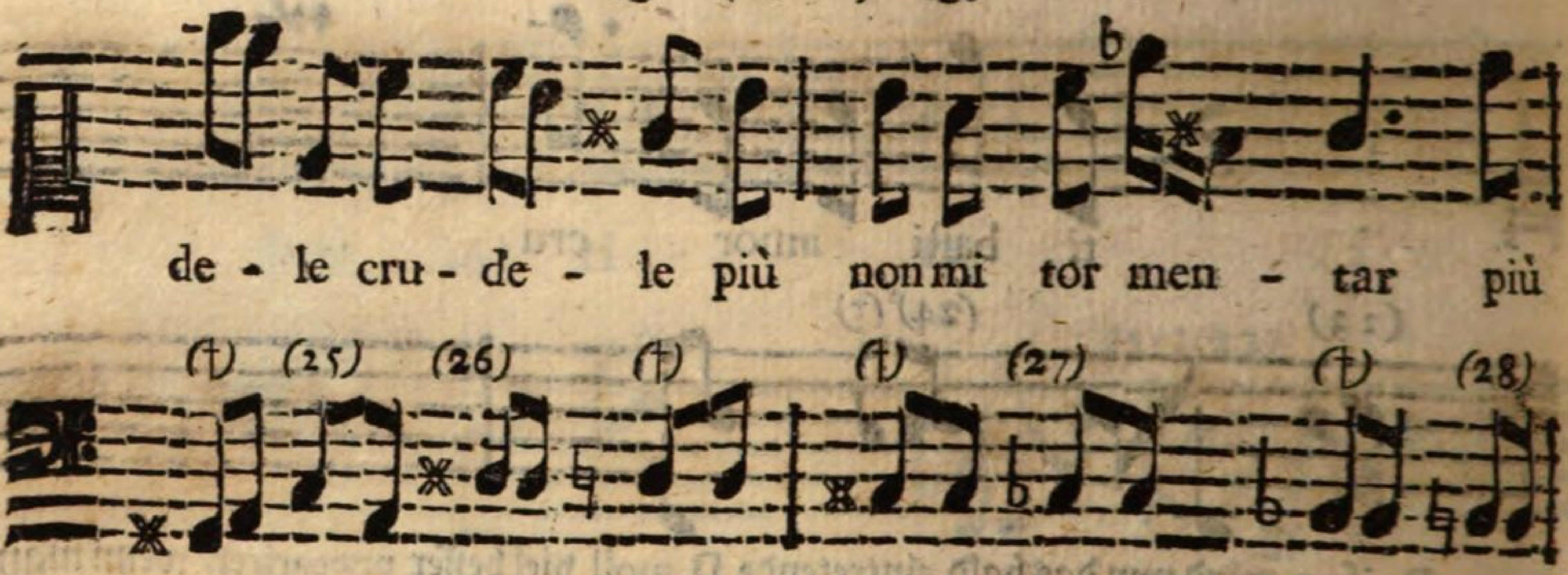




Raiſon wird nun das bald eintretende D. moll viel beſſer præpariret, wenn man kürtzlich das gantze Thema alſo beziffert:



Hierbey iſt inſonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord {6 4♮ 2} die natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieſer Clavis ſo wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D moll gemein iſt. Allein es iſt dieſes ein beſonders gebräuchlicher paſſus compoſitionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten auſſerordentlichen Gang (da man nehmlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi auffwerts zu ſteigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero præſupponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nechſtkünfftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie würcklich geſchiehet; da denn das h. in tranſitu nothwendig gedachte 4♮ verurſachen muſte, ob ſie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuffet. Wem dieſe gründlichen raiſons allzuſchwehr, und denckel ſcheinen, dem kan man die gantze Sache kürtzer geben, und ſagen, daß gedachte 4♮ nur deswegen contra ambitum modi mit eingefloſſen, weil eine obere Stimme aus dem a per tranſitum auffwerts in das cis gehet, da denn in tranſitu ſelbſt nothwendig die rechte 2de h. muſte gebrauchet werden, weil ſonſt der unnatürliche Gang einer 2d. ſuperfl. nehmlich a. b. cis. entſtanden wäre.



[23] Bekömmt nun den Satz {7 4 2} ſtatt {6† 4 2} wegen der oben, obſervat. pr. 6. am Ende, angegebene Raiſon.

[24] Hat in ſeinen von der Stimme angegebenen Secunden-Accorde nothwendig die 6♭. welche man in der ſpecie 8væ des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügten raiſon.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurtz vorher der modus a moll durch ſein Semitonium gis angedeutet worden.

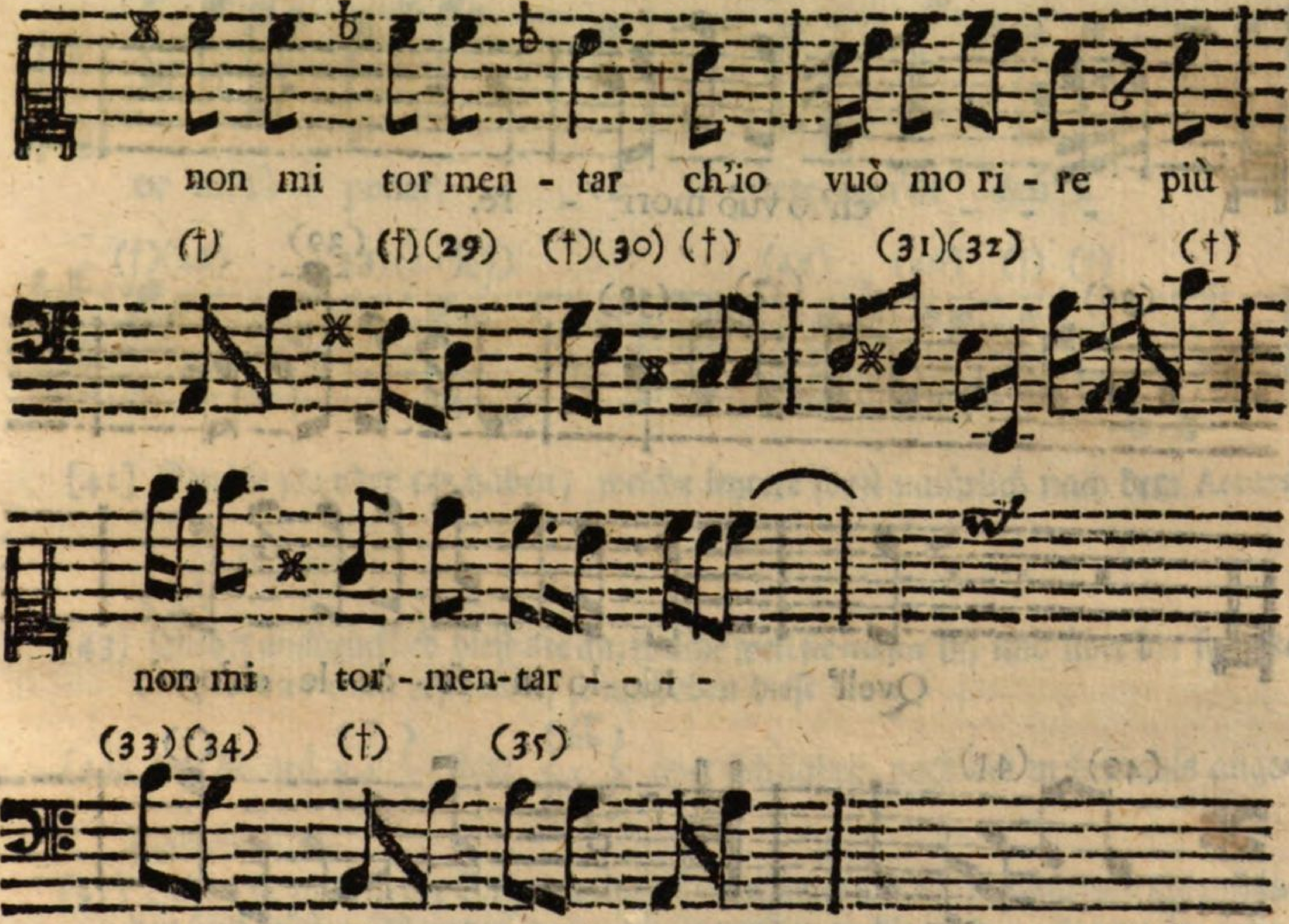
[26] Wird man die rechte 3e anſchlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Baſſ-Noten, ſucceſſivè die 8ve die 3. min. und die 4t. maj. an. Dieſe Stimmen ſchläget man nun auff einmahl gleich bey der erſten Baſſ-Note, nebſt ihrer zugehörigen 6te, an {6 4+ ♭3}

[28] Hier müſte man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden ſeyn: ein erfahrner Accompagniſt aber wird ſtatt derſelben viel lieber die 6♯. anſchlagen, weil ſolchergeſtalt die zwey auff einander folgenden 6ten, nehmlich 6♮ und 6♯. mit dem Baſſe zugleich um ein Semitonium ſteigen, und den letzten Satz harmoniöſer machen.

[29] Schlägt nebſt ſeiner 7me das bey vorhergehender Baſſ-Note vorgekommene ✕ nothwendig wieder an.

(30)



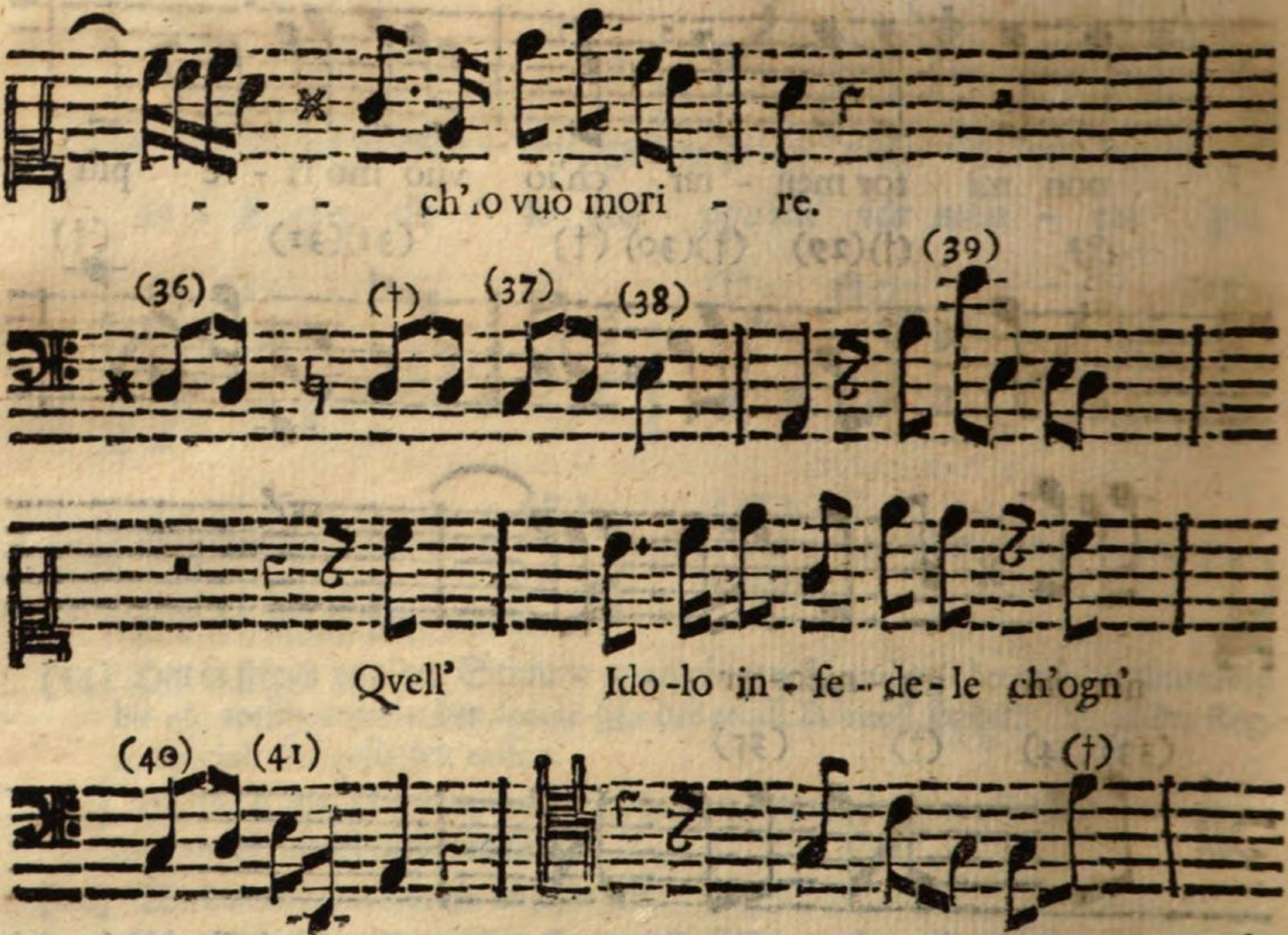
[30] Kan bey ſeiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder beſſer die 6t. maj. cis anſchlagen, weil dieſes Semitonium unmittelbahr nachfolget.

[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter maſſen durch die 6te zur Cadenz $\begin{Bmatrix}6 & 5\\ 4 & \sharp\end{Bmatrix}$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Baſs vorher gelegen, und nachgehends unter ſich reſolviret, ſo iſt es der Accord $\begin{Bmatrix}6\\ 4\\ 2\end{Bmatrix}$ aus eben der raiſon, welche in vorhergehenden Capitel §. 10. no. 1. von dieſem Satze im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu ſeiner 5t. min. ſtatt der natürlichen 6te g. die 6♯ gis an, weil wir allhier im a moll ſeyn, auch dieſes gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr nachfol-



nachfolget. Uber denen folgenden 2. Baſſ-Noten bleibet nun der Satz $\left\{\begin{matrix}6\sharp\\5\natural\end{matrix}\right\}$ liegen, biß man über der Note

[35] wegen der vorhergegangenen 6♯ den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ ſtatt $\left\{\begin{matrix}6\sharp\\4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ anſchläget, zu Vermeidung der mehrmahls gedachten Härtigkeit.

[36] Nehme man die rechte 3e.

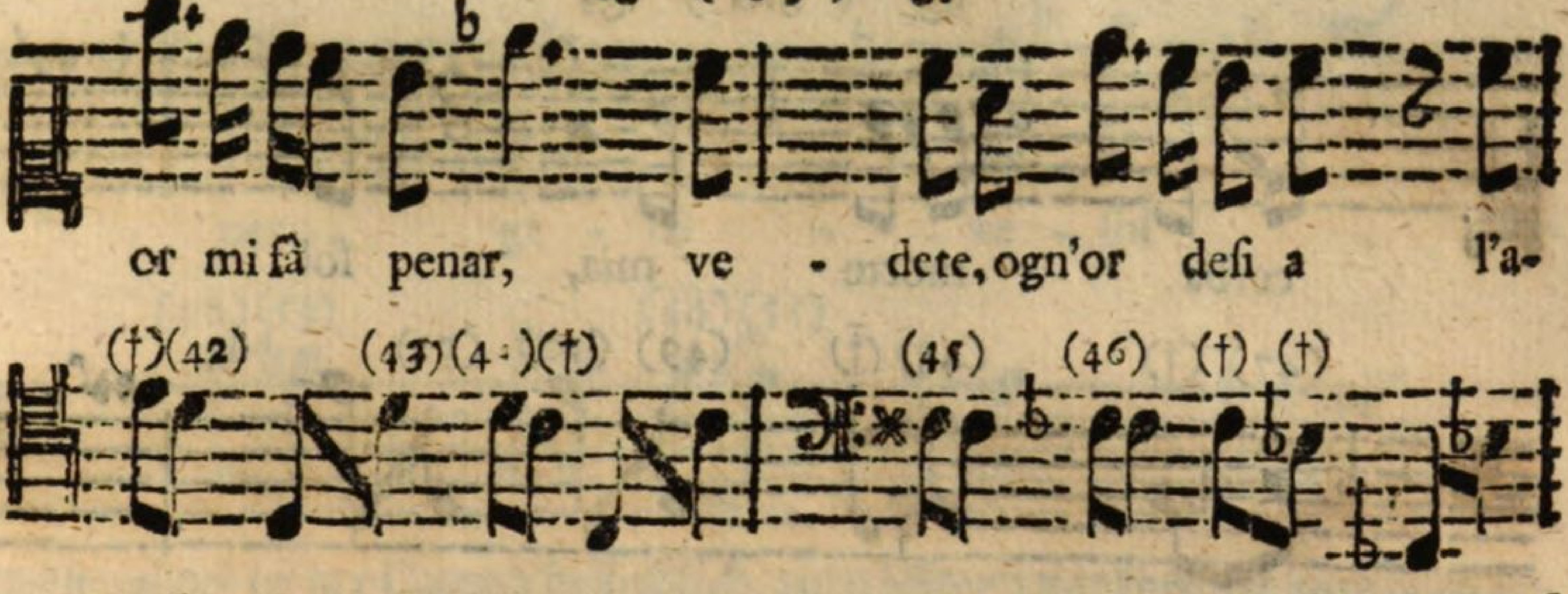
(37) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.

(38) Gehet durch die 6. zur Cadenz. $\left\{\begin{matrix}6 & 5\\4 & \sharp\end{matrix}\right\}$

(39) Hat 3. maj. als die 5ta modi, und

(40) Hat die 6. als 3a modi.

[41] Wiederhohlet die vorige Cadenz im a moll.



[42] Kan die 5te oder 6te haben, welche letztere ſonſt natürlich nach dem Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ erfolget.

[43] Giebet ausdrücklich dieſe 6te an, welche weil ſie major iſt, und über der folgenden Note 2d. min. erſcheinet, ſo muß eben dieſe Note

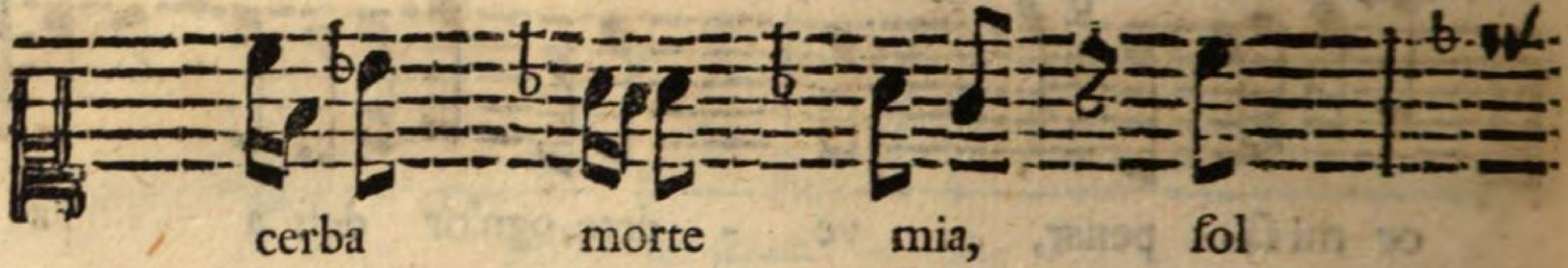
[44] den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ ſtatt $\left\{\begin{matrix}6\natural\\4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ über ſich haben, nach der mehrmahls angeführten raiſon.

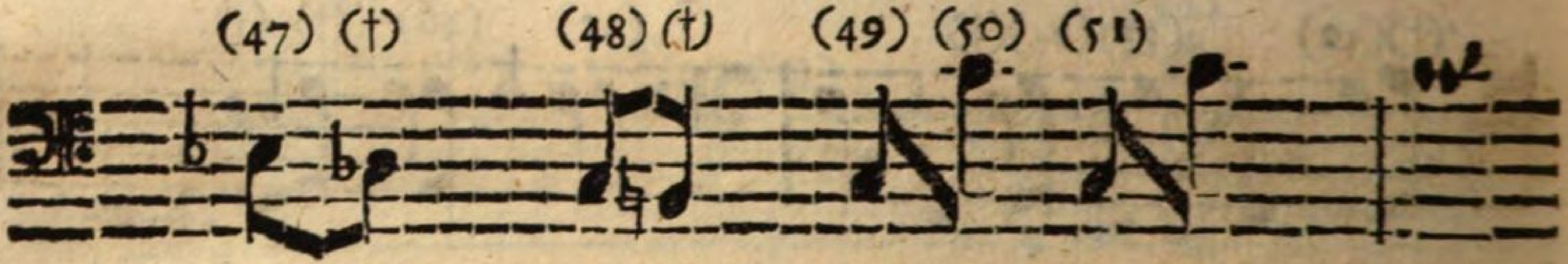
[45] Zeiget 5t min in der Stimme, dabey man zwar mit der zugehörigen 6te zufrieden ſeyn müſte: Allein viel harmoniöſer wird man die vorher gelegene ♭7 defic. behalten, welche bey

[46] gebührend reſolviret, wobey man entweder die vorher gelegene 5t. min. c. behalten, oder beſſer den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\natural\\2\end{matrix}\right\}$ anſchlagen kan, umb dieſen paſſum compoſitionis auff gleiche Art zu tractiren, wie wir ihn oben in dem 3ten Tacte des erſten Ritornello tractiret haben.

[47] Giebet in der Stimme $\left\{\begin{matrix}6\\2\end{matrix}\right\}$ an, wozu die 4te gehöret. Nun müſte man zufrieden ſeyn, wenn die 4ta perfecta, as, hierzu angeſchlagen würde, weil ſo wohl das vorhergehende c moll, als etwann das in folgender Note durch die 6tam modi angegebene f. moll dieſen Clavem in ihrer Specie 8væ haben: Allein ein erfahrner Accompagniſt wird hier lieber die 4t. maj. nehmen, weil ſolcher geſtalt

die





die Harmonie dieſer und der folgenden Note eine richtige Imitation und transpoſition der kurtz vorhergegangenen zwey mit † † bezeichneten Noten abgeben; Dahero wir hier formiren:

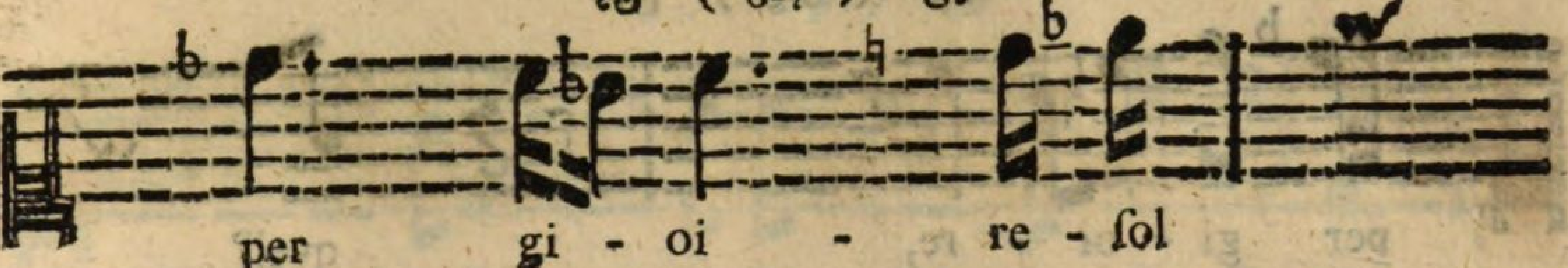
Obſervat. pract. 8. **Daß wo der Baſs ſein Thema in viel oder wenig Noten transponiret, da transponiret man auch gern das vorige Accompagnement zugleich mit.**

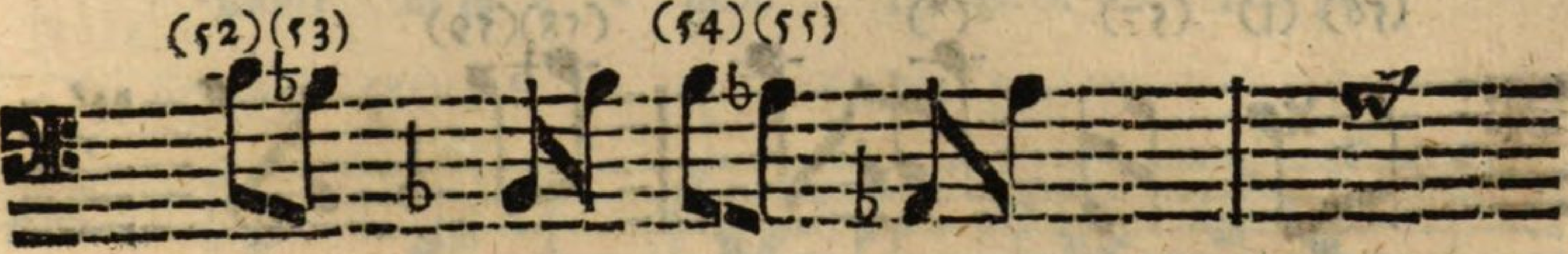
Dergleichen Exempel finden ſich in dieſer Arie verſchiedene, ſo offt der *andere und* 3te Tact des erſten Rittornello in denen nachfolgenden Zeilen wiederhohlet, und transponiret werden.

[48] Wird als die 5ta modi des allbereit gedachten f moll betrachtet, und ſolte dahero die 3 maj. über ſich haben. Weil aber dieſe, mit der in der Singe-Stimme angegebenen 6♭ einen unnatürlichen Satz verurſachet, ſo müſſen wir das oben recommendirte prævedere zu Hülffe nehmen, und ſehen, wie denn dieſe 6♭ in nechſtfolgenden Noten reſolviret wird, da ſich denn über:

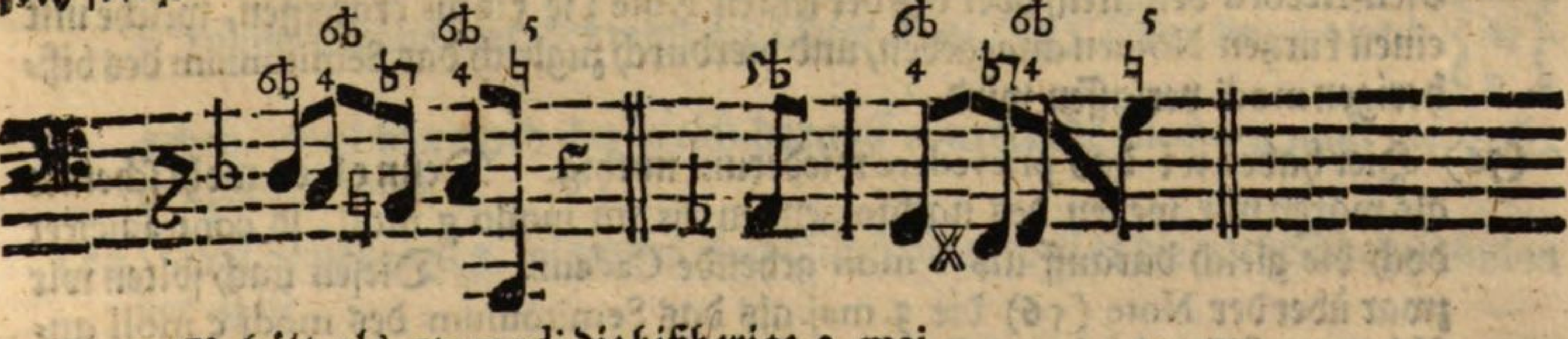
[49. und 50] euſert, daß ſie bey einem liegenden, oder einerley Clavem wiederhohlenden Baſſe in die 5te reſolviret. Aus dieſer raiſon hat ſie nun die 4te und nicht die 3e in ihrer Compagnie, nach der in vorhergehenden Capitel §. 9. no. 2. in dem Additamento - c gemachten Anmerckung. Geben wir nun denen beyden Baſſ. Noten [48 und 49] die 4te zu der in der Stimme angegebenen 6♭ ſo kömmet ſtatt der

Obſerv. pract. 9. **Folgender beſondere** paſſus compoſitionis **heraus, welchen man wohl zu mercken hat, weil er in 2. ſtimmigen Sachen auff die Arth,**





Arth, wie er in der Cantata befindlich, zum öfftern vorkömmt, und doch an ſich ſelbſt obſcur iſt.

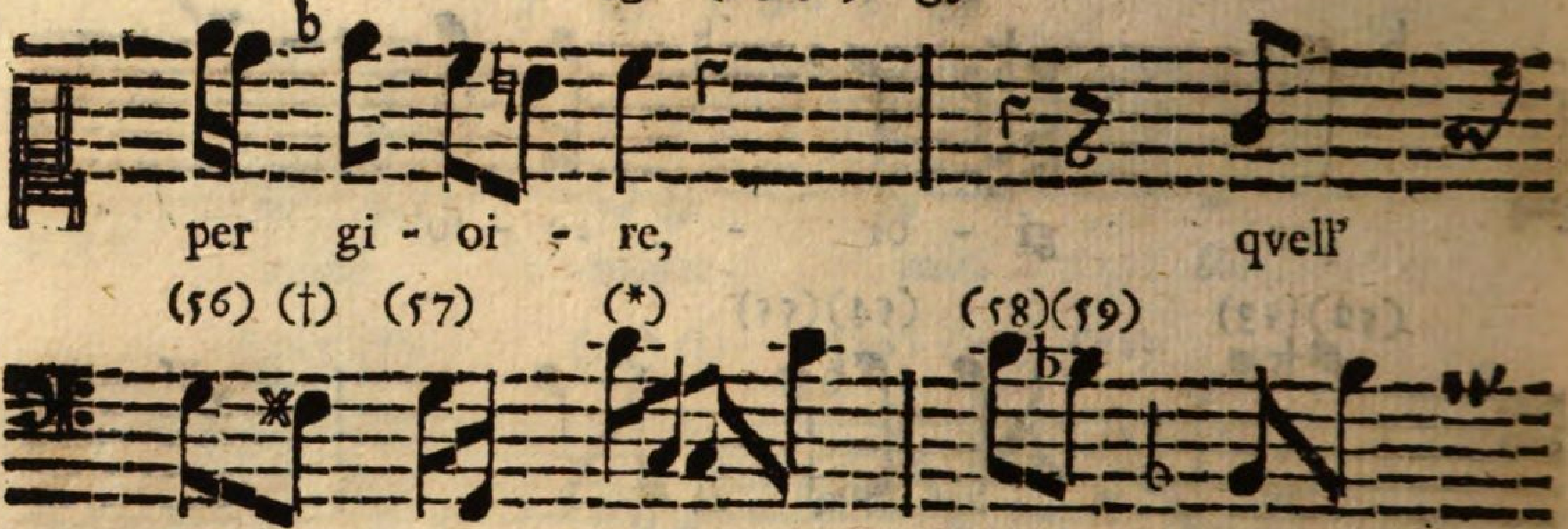


(51) Behält als 5ta modi die bißherige 3. maj.

(52) Giebt die 2d. min. an, die dazu gehörige rechte 4te und 6te ſuchet man in der ſpecie 8væ des f. moll, da man im 4ten Grad von beſagter Baſſ-Note auffwerts den Clavem f. und im 6ten Grad den Clavem as findet.

(53) Hat natürlich die 6. weil der vorhergegangene Satz $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ natürlich in die 6. reſolviret. Die 3. min. aber muß dazu genommen werden, weil dieſe Note die 4tam modi angiebet. Reg. 2. ſpec. Die folgenden 2. Baſſ-Claves können nun entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder es kan bey der letzten die 5te angeſchlagen werden, welches gleich viel iſt, weil die Stimme nicht contradiciret. Bey der Note

(54) wird wiederum eine 2de angegeben. Weil wir nun annoch im f moll ſeyn, ſo muß die 4ta maj. als das Semitonium modi, ſtatt der 4tæ perfectæ gebrauchet werden. $\left\{\begin{matrix}6\\4\!\!\!/\\2\end{matrix}\right\}$



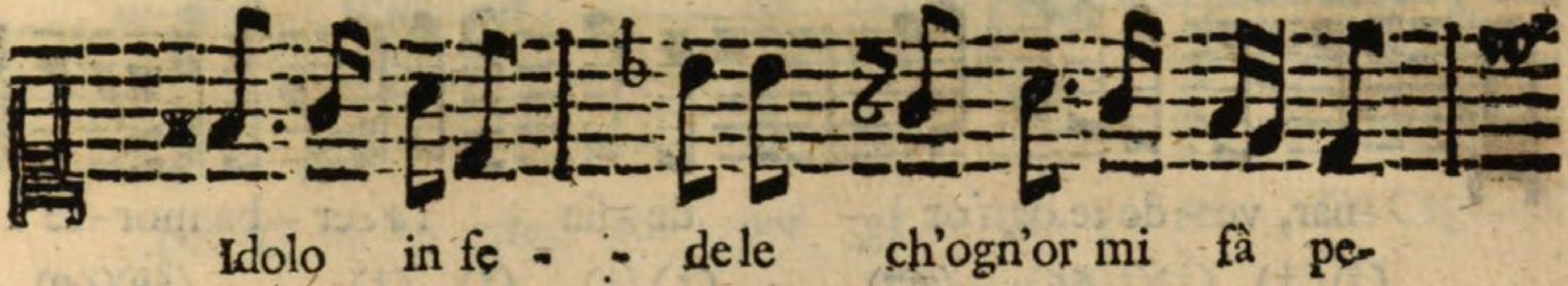
(55) Hat die 6. weil es die natürliche reſolution des vorhergehenden 2den-Accordes iſt. Die folgenden 2 Baſſ-Claves können nun wiederum entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder bey der letzten Note die 5te dis ergreiffen, welche mit einen kurtzen Nötgen angegeben, und hierdurch zugleich das Semitonium des bißherigen modi verlaſſen wird.

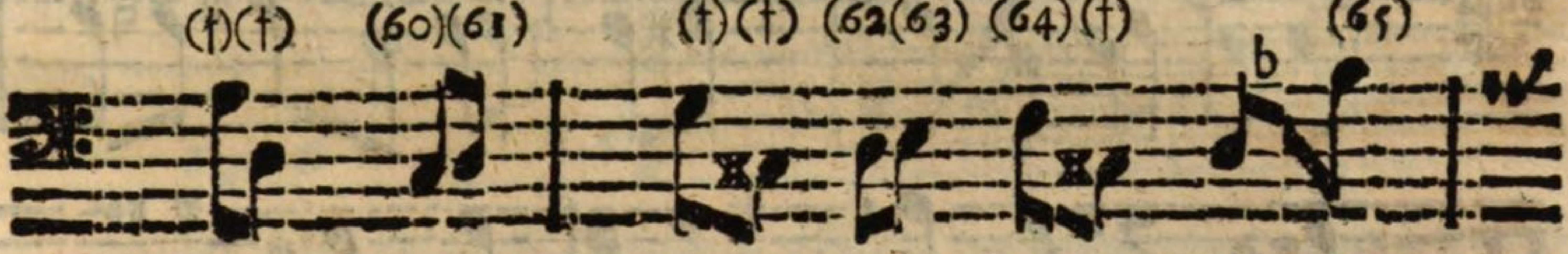
(56) Hier haben wir das prævedere wiederum nöthig. Denn ob es wohl ſcheinet als wären wir wegen des nachfolgenden fis im modo g moll, ſo contradiciret doch die gleich darauff ins c moll gehende Cadenz. Dieſen nach ſolten wir zwar über der Note (56) die 3. maj. als das Semitonium des modi *c moll* anſchlagen: Allein die in der Stimme angegebene 6♭. nebſt der folgenden Harmonie zeigen, daß wir eben den Caſum vor uns haben, welcher in denen obigen no. (48. 49. und 50) vorgeſtellet worden. Folgbar hat die Baſſ-Note (56) die Harmonie $\left\{\begin{matrix}6\flat\\4\end{matrix}\right\}$ über ſich, und die nach dem fis folgenden einerley Baſſ-Noten (57) haben die Harmonie $\left\{\begin{matrix}6\flat & 5\\4 & \natural\end{matrix}\right\}$ über ſich.

Nach dieſen behält der folgende mit *(*)* bezeichnete halbe Tact natürlich die bißherige 3. min. Bey der nachfolgenden gleichſam bindenden oder vorhergelegenen Note

(58) Entſtehet aber ein Zweiffel wegen des Secunden-Accordes. Ein ungeübter wird hier gar leicht bey dem modo c moll bleiben, und deßwegen den Accord $\left\{\begin{matrix}6\flat\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anſchlagen, welches zwar nicht ſo gar unrecht wäre: Allein wer das prævedere verſtehet, und nur einen Blick auf das nechſtfolgende fis der Singe-

Stim-





Stimme voraus thut, der wird gedachter Note (58) lieber den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\ \sharp 4\\ 2\end{matrix}\right\}$ geben, weil hierdurch der gleich darauff eintretende modus g moll viel beſſer præpariret wird.

(59) Hat nebſt denen 2. folgenden Baſſ-Noten die 6. weil es die natürliche reſolution der $\sharp 4$ iſt.

(60) Hat neben ſeiner 6te die 3. min. über ſich, weil es 4ta modi iſt. Viel harmoniöſer aber kan man dieſer Note den Satz $\left\{\begin{matrix}6\\ \sharp 4\\ \flat 3\end{matrix}\right\}$ geben.

(61) Hat 3. maj. weil es 5ta modi iſt.

(62) Müſſen wir nebſt der 5te die 3. min. anſchlagen, weil das ♯ der vorhergehenden Baſſ-Note den modum in D moll verwandelt hat. Reg. 7. ſpec.

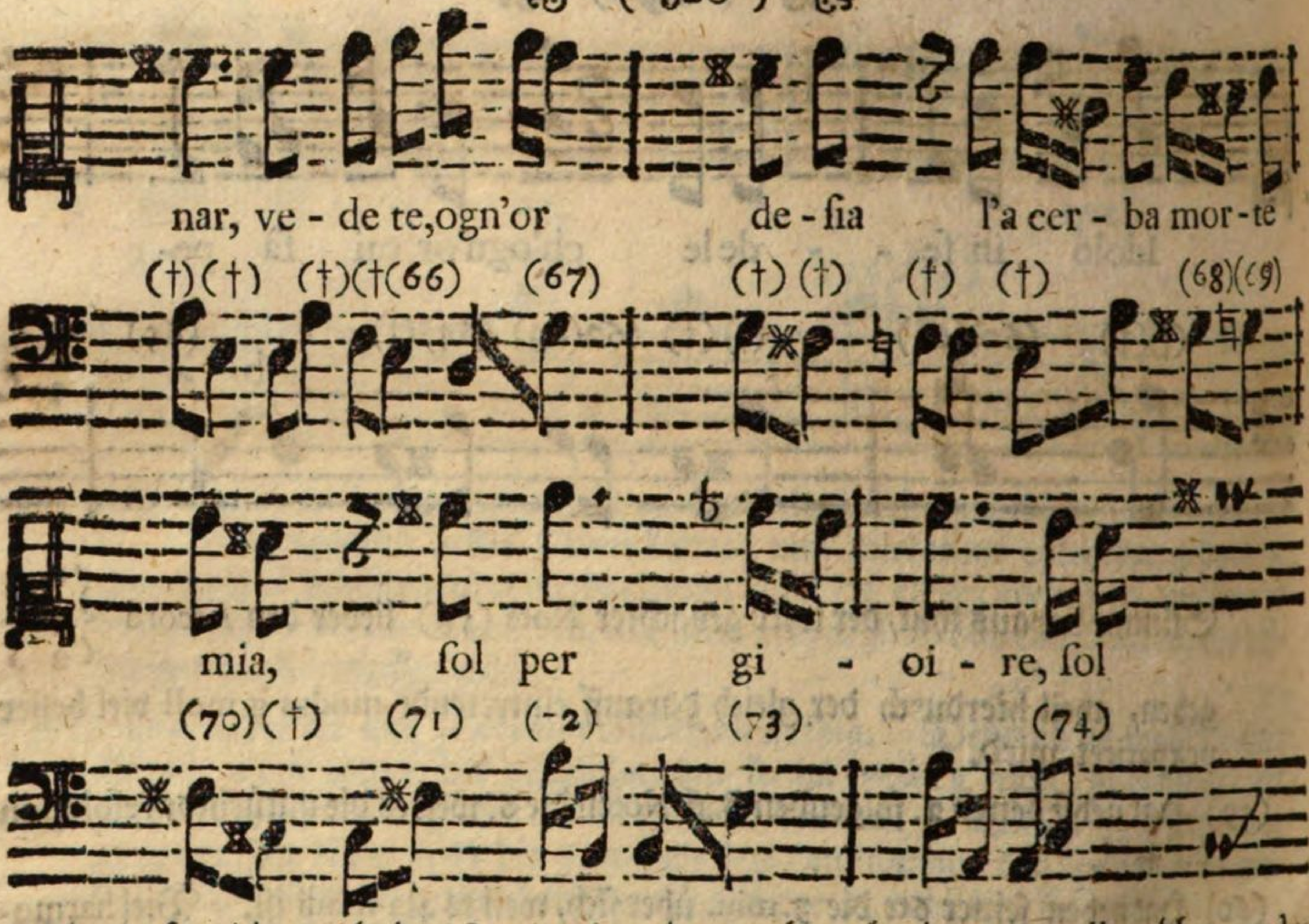
(63) Kan man die 6♯ anſchlagen, weil ſie 2da modi min. iſt: wofern man die Note nicht will mit der bekandten 7ma in tranſitu $\left\{\begin{matrix}7\\ 3\end{matrix}\right\}$ durch paſſiren laſſen.

(64) Hat die 6. als 3a modi, und

(65) Hat gleichfalls die 6te, weil ſie 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

(66) Hat wiederum die 6. als 2da modi.

(67) Hat 3. min. über ſich, als 4ta modi.



(68) Hat die 6. als das Semitonium des vorhergehenden a. moll, welcher modus zwar bey

(69) wieder changiret, aber nichts deſtoweniger die 6. behält, weil

Obſervat. pr. 10. Bey dergleichen abſteigenden Semitonio minori die 5ta perfecta über der letzten Note iederzeit abſurd, und wieder die natürliche Harmonie ausfället.

(70) Giebet die 4te an, wozu man die rechte 5te in der ſpecie 8væ des H moll finden kan, wohin uns das in der Singe-Stimme ſo wohl vorhergehende als nachfolgende as führet.

(71) Hat 3. maj. weil es 5ta modi iſt. Die richtige 5te cis aber findet man wiederum in der ſpecie 8væ dieſes modi: welche auch der folgenden Note

(72) ihre richtige 5te fis giebet.

(73) Kan zwar mit dem ordinairen Accord zu frieden ſeyn: ein erfahrner Accompagniſt aber wird ihr viel lieber den Accord $\left\{ {7 \atop \times} \right\}$ geben, weil ſie gleichſam eine Cadenz in das folgende a moll zu machen ſcheinet.

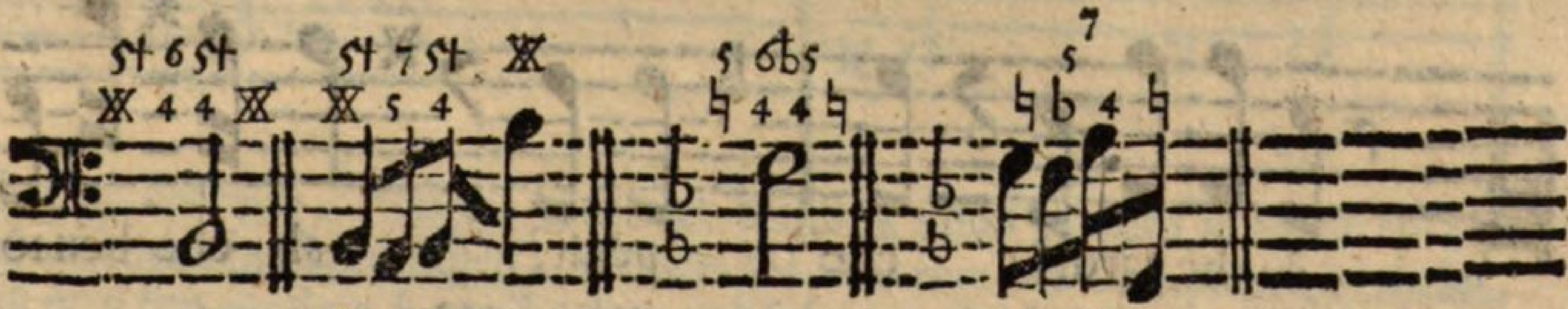
(74)

(74) Hat die 6 über ſich, man mag ſie als die 3a des vorhergehenden modi a moll, oder als die 6ta des gleich nachfolgenden e moll betrachten.

(75) Wird man die rechte 5te zu geben wiſſen.

(76) Könte zwar den ordinairen Accord haben: Allein wir machen hier folgende Obſervat. pract. 11. **Daß wenn vor dieſer Note (welche die 4ta modi iſt) die 5te modi vorher gehet, und die ordentliche Cadenz unmittelbahr nachfolget, ſo hat beſagte 4ta modi beſſer den Accord** $\binom{7}{5}$

Ratio: Es wird dieſe Note ſolchenfals nur als eine bloſſe Bewegung und Variation folgender beſtändig liegenden Cadenz betrachtet:



Variatio. Variatio.

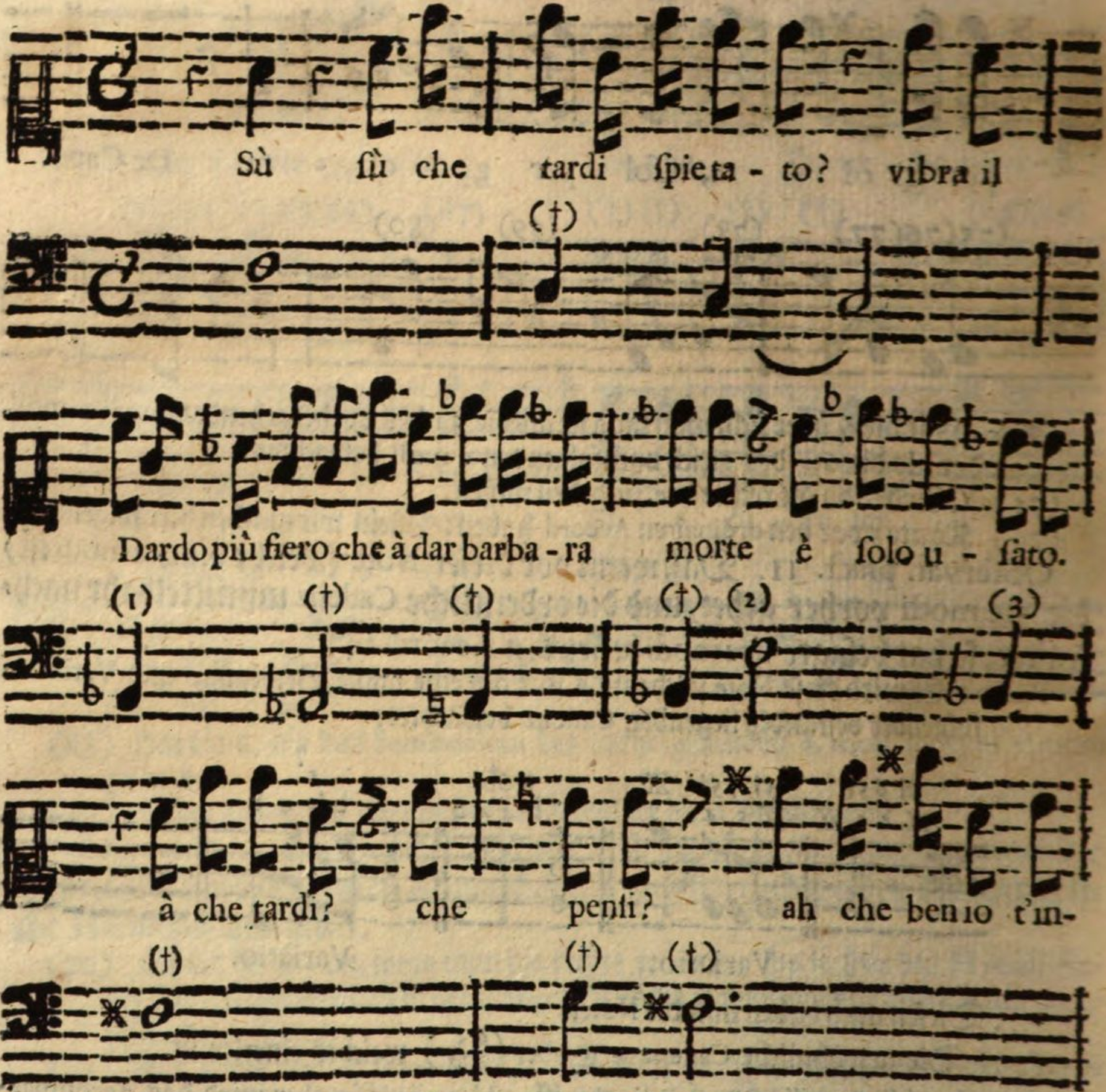
Dieſen nach haben nun die Noten

(77) Die gewöhnliche Cadenz 4 ♯ oder $\binom{6\ 5}{4\ \sharp}$ welches einerley iſt.

(78 Hat die 6. weil es 6ta modi min. iſt. Harmonioſer aber wird das Accompagnement ausfallen, wenn man über dieſer Note die vorhergelegene 7me h. liegen läſſet, und dieſe erſt über der nachfolgenden Baſſ-Note in die 6te reſolviret.

(79) Wird man die rechte 3e anzuſchlagen wiſſen, und bey

(80) Gehet die Stimme bekandter maſſen durch die 6te zur Cadenz $\binom{6\ 5\sharp}{4\ \sharp}$

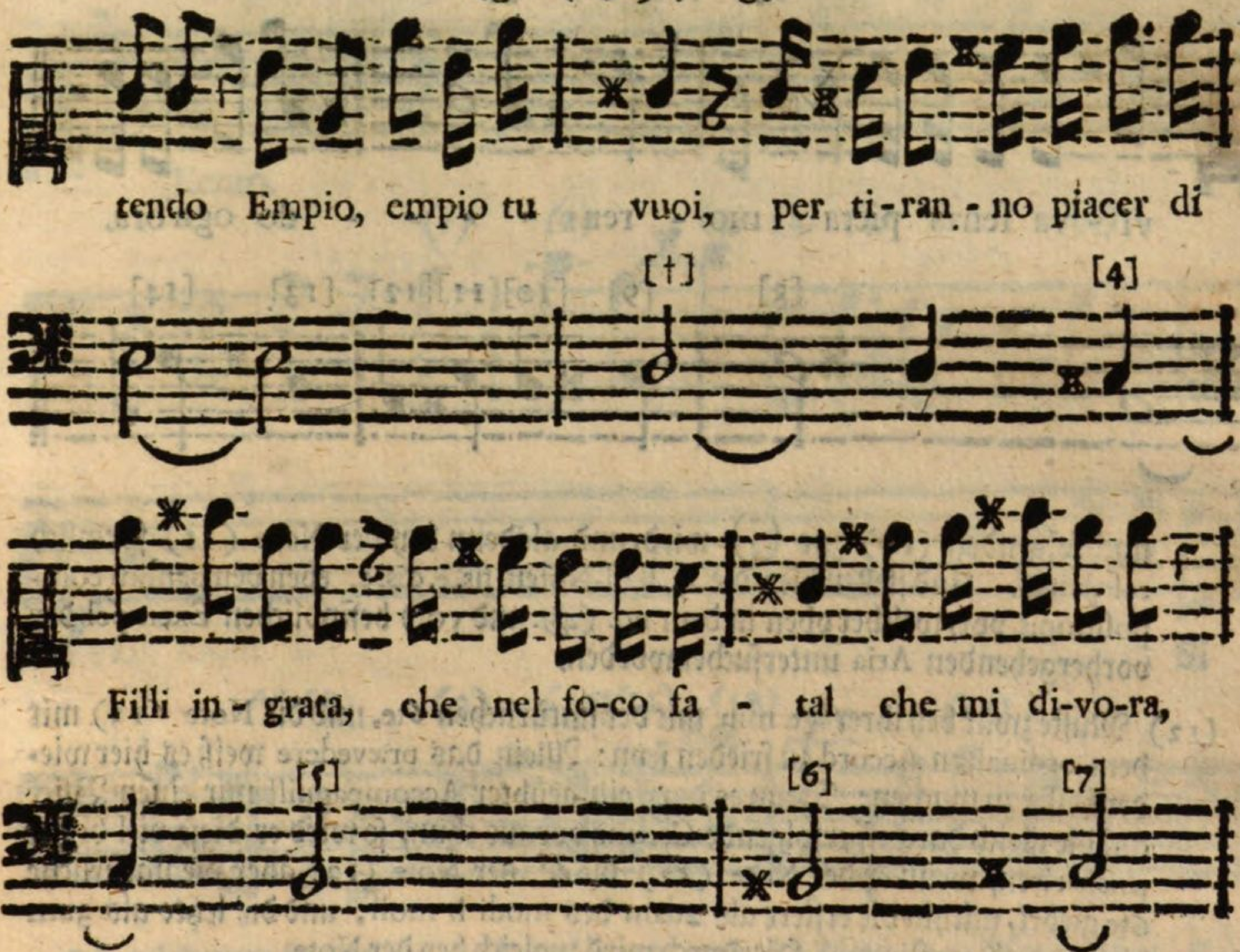


Nach dieſer extravaganten Arie kommen wir zum Recitativ, allwo über der Note

(1) Die Ziffern ($\frac{6}{2}$) von der Stimme angegeben werden, wozu die 4te gehöret.

(2) Kan entweder den ordinairen Aceord, oder beſſer den Accord der zugleich angegebenen b7. haben.

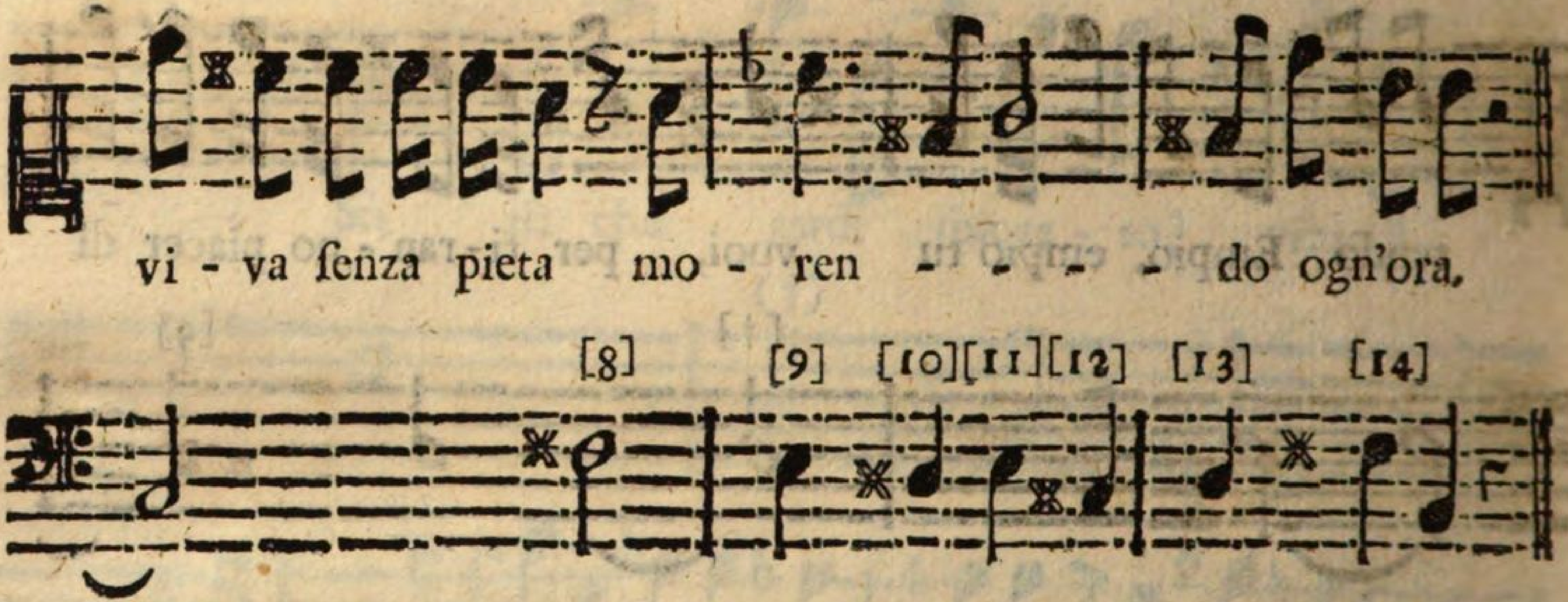
(3) Kan zwar die bißherige 3. min. behalten: Jedoch ſchicket ſich die 3. maj. beſſer zu der metamorphoſi des folgenden weit entfernten modi.



(4) Hat 6♯. über ſich, weil die Stimme dieſes ✕ ſchon vorhero in einem kurtzen Nötgen mit einflieſſen laſſen, woraus die Intention des Componiſten erhellet, daß er in den modum h. moll gehen, und folgbar gedachte Note (4) als 2dam modi tractiret haben will.

(6) Zeiget das Semitonium zum nachfolgenden cis moll, In der ſpecie 8væ dieſes modi aber wird man die rechte 5te zu gedachter Baſſ-Note (6) wie auch die rechte 5te zu der nechſtfolgenden Baſſ-Note, (7) und ferner die rechte 5te zu der folgenden Baſſ-Note (8) finden.

(9) Könte zwar die natürliche 3e bey ihrer 6. min. haben. Ein erfahrner Accompagniſt aber wird dieſer Note lieber den Accord (6 4) geben, welcher bey der nach-

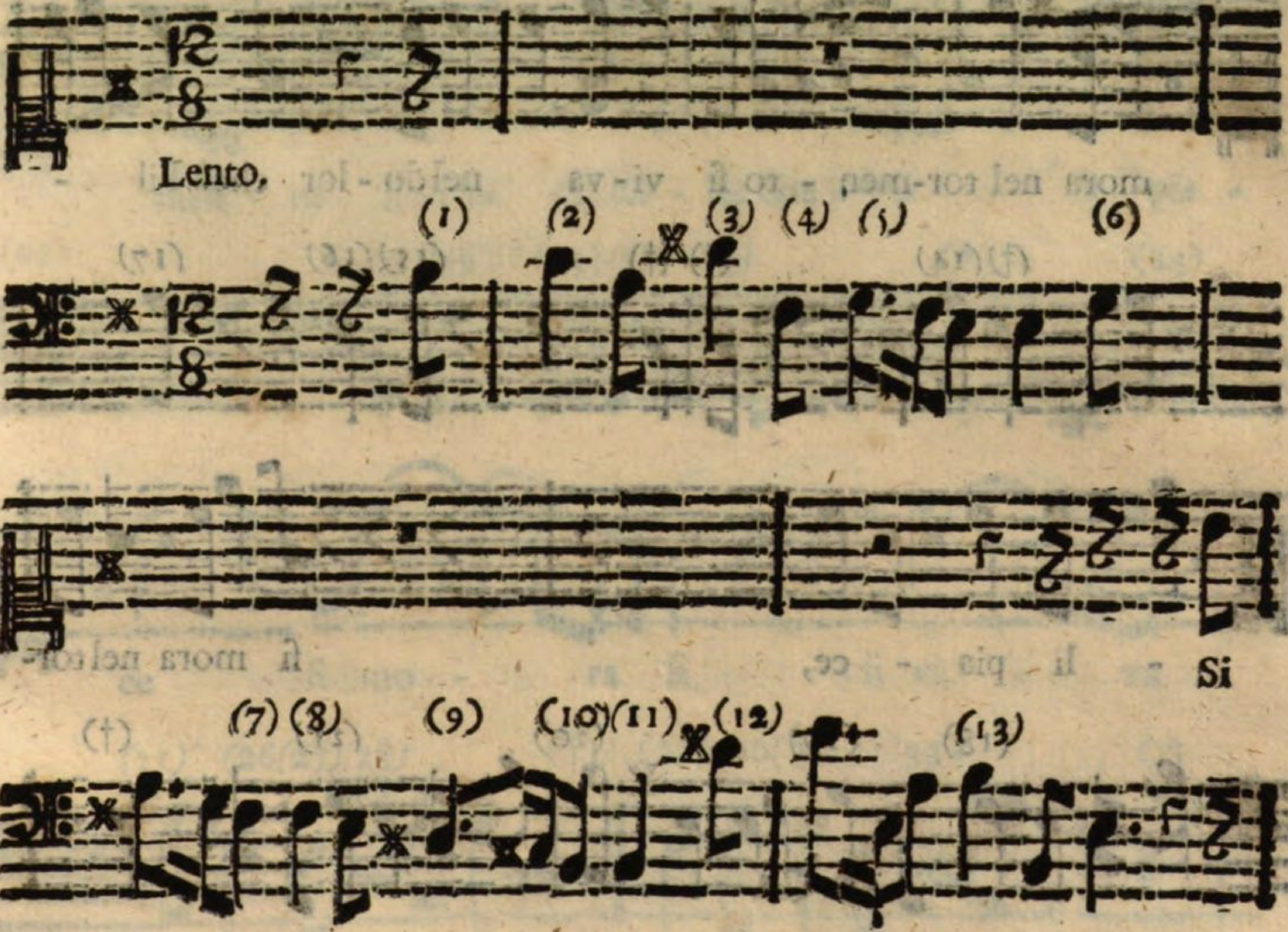


nachfolgenden (10) zur $\binom{7}{5}$ wird, und alsdenn bey der Note (11) förmlich reſolviret. Und ſtellen hier die 4. Baſſ-Noten fis. e. dis. e. eben den paſſum compoſitionis vor, welcher oben in dem no. (49. und 50.) befindlichen Exempel der vorhergehenden Aria unterſuchet worden.

(12) Müſte zwar bey ihrer 5t. min. mit der natürlichen 6te, und die Note (13) mit dem ordinairen Accord zu frieden ſeyn: Allein das prævedere weiß es hier wieder beſſer zu machen; Denn es darff ein geübter Accompagniſt nur einen Blick auf die gleich darauff erfolgende Cadenz voraus thun, ſo wird er dieſe viel beſſer præpariren, wenn er der Note (12) die $\not{6}$. der Note (13) aber die natürliche 6te giebet, mithin die erſtere als 2dam des modi h moll, und die letzte als 3am dieſes modi tractiret. Hierdurch wird zugleich bey der Note

(14) die Cadenz 4 ✕ præpariret, welche nach Endigung der Stimme pfleget kurtz nachgeſchlagen zu werden. Die dazu gehörige rechte 5te findet man in der ſpecie 8væ des h moll.

Endlich kommen wir zur letzten Arie dieſer Cantate, worinnen es noch ziemlichen theils Natur-gemäß zu gehet, alſo werden wir dergleichen difficultäten im Accompagnement nicht finden, wie in der obigen erſten Arie. Betrachten wir nun in unſerer vorhabenden Aria die erſte Cadenz des Rittornello, nach der obigen obſerv. pract. 1. ſo finden wir daß die Note



(1) wiederum in der 5ta modi anfänget, und alſo die 3. maj. über ſich hat. Reg. 1. ſpec.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

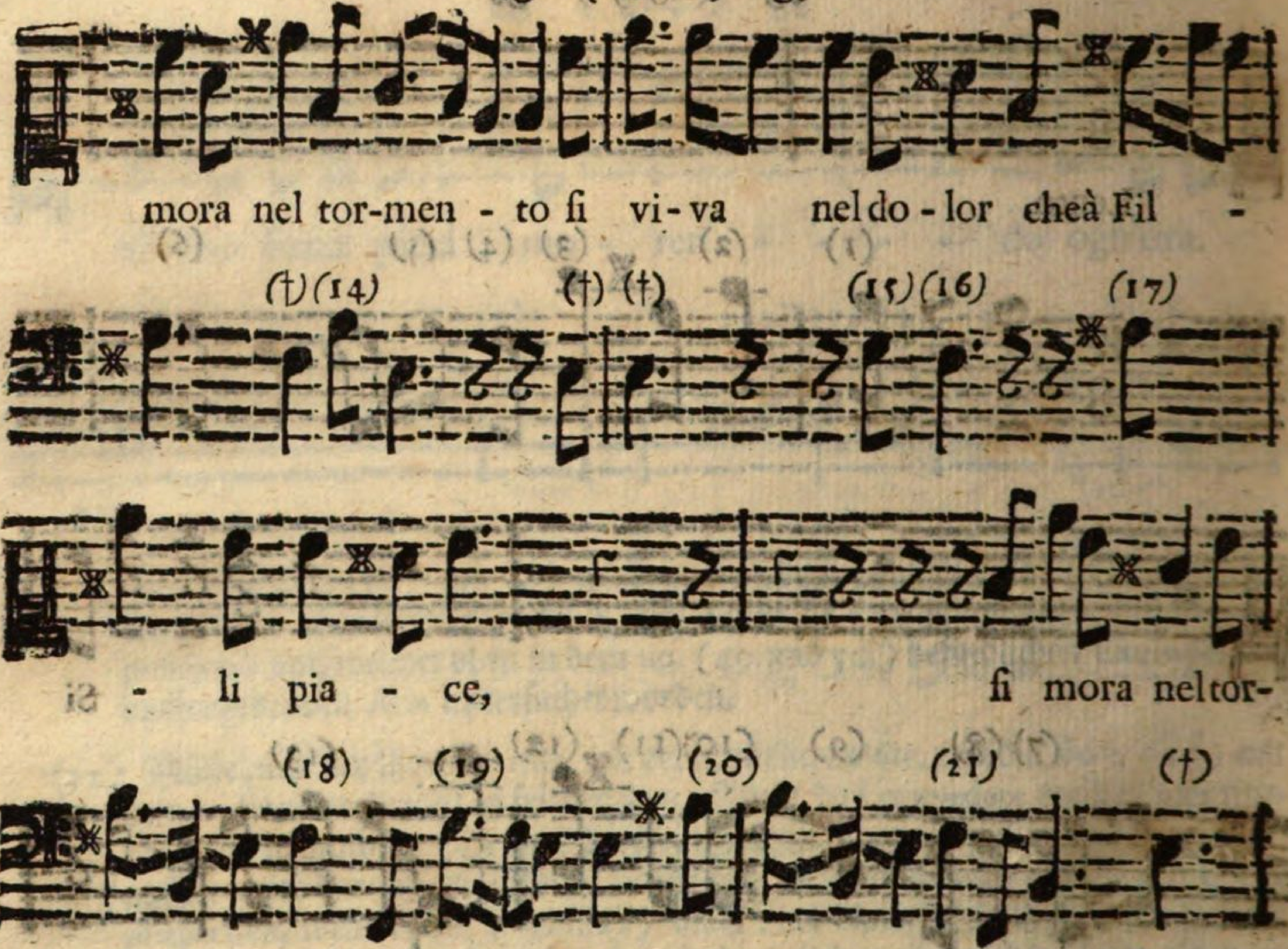
(3. 9. und 12) Haben die 6♮, weil ſie 2dam modi min. angeben. Reg. 5. ſpec.

(5. und 6) Haben die 6. über ſich, weil ſie 3am modi angeben. Reg. 3. ſpec.

(10. und 11) Haben 3. maj. über ſich, weil ſie wiederum 5tam modi angeben.

(13) Machet die gewöhnliche Cadenz mit 4✕ oder $\left(\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & ✕\end{smallmatrix}\right)$

(14) Hat 3. maj. als 5ta modi.



(15) Hat die 6. als 3a modi.

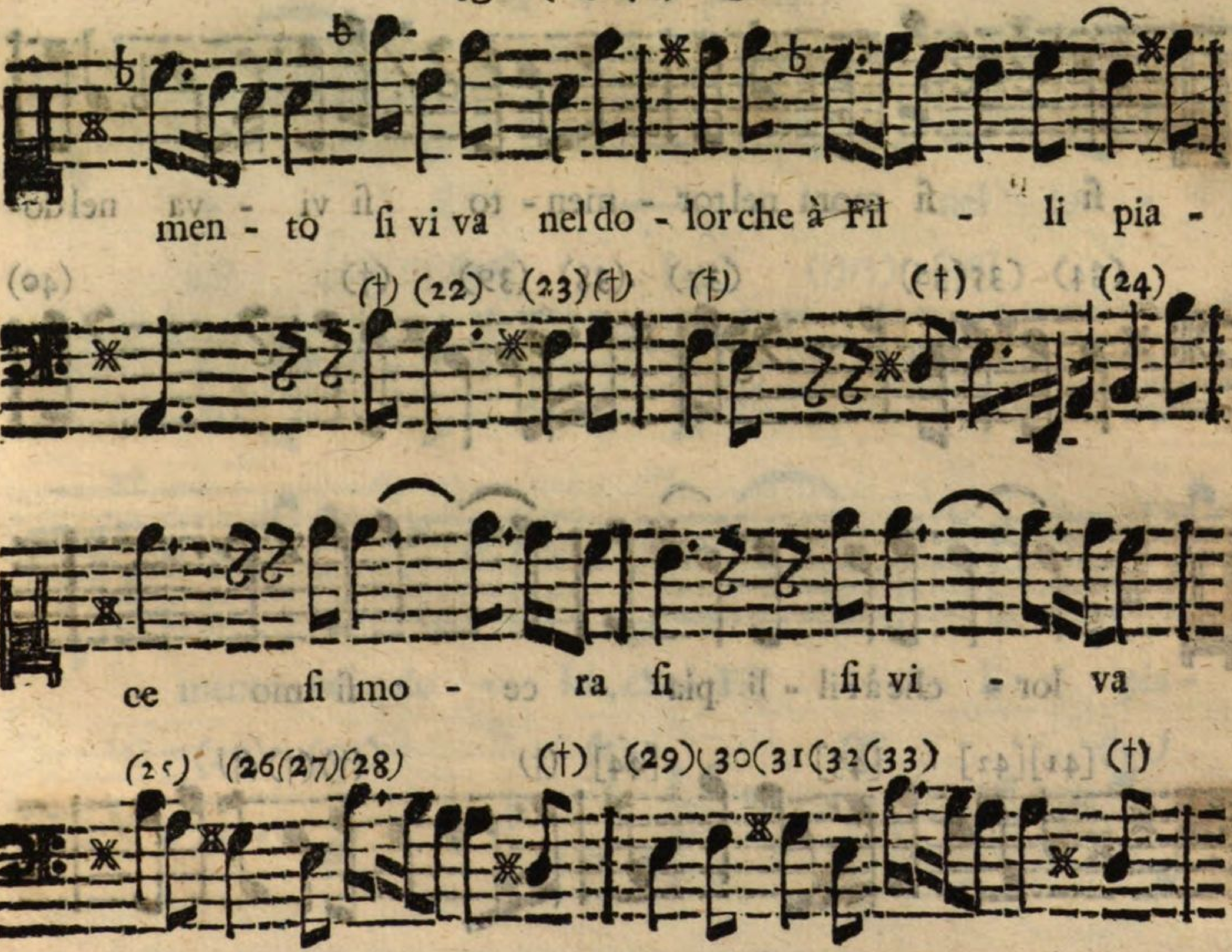
(16) Hier giebt die Stimme das Semitonium zu h moll an, alſo wird man die rechte 5te zu dieſer Note allenfalls in der ſpecie 8væ des gedachten modi ſuchen.

(17. und 20) Haben die 6. weil ſie das Semitonium modi angeben. Dazu aber wird man die rechte 3e in eben beſagter ſpecie 8væ finden.

(18. und 21) Machen die bekandte Cadenz 4 ✕ oder (6 5 / 4 ✕) ins h. moll, dazu abermahl die rechte 5te cis anzuſchlagen.

(19) Hat die 6. weil es 6ta modi min. iſt.

(22) Giebt die Stimme die 6. erſt bey der andern Note an. Dieſe 6. kan nun zwar gleich bey der erſten Note anſchlagen: iedoch wird man viel zierlicher bey gedachter erſten Note die vorhergelegene 7. anſchlagen, und dieſe erſt bey der andern Note in die angegebene 6te reſolviren.

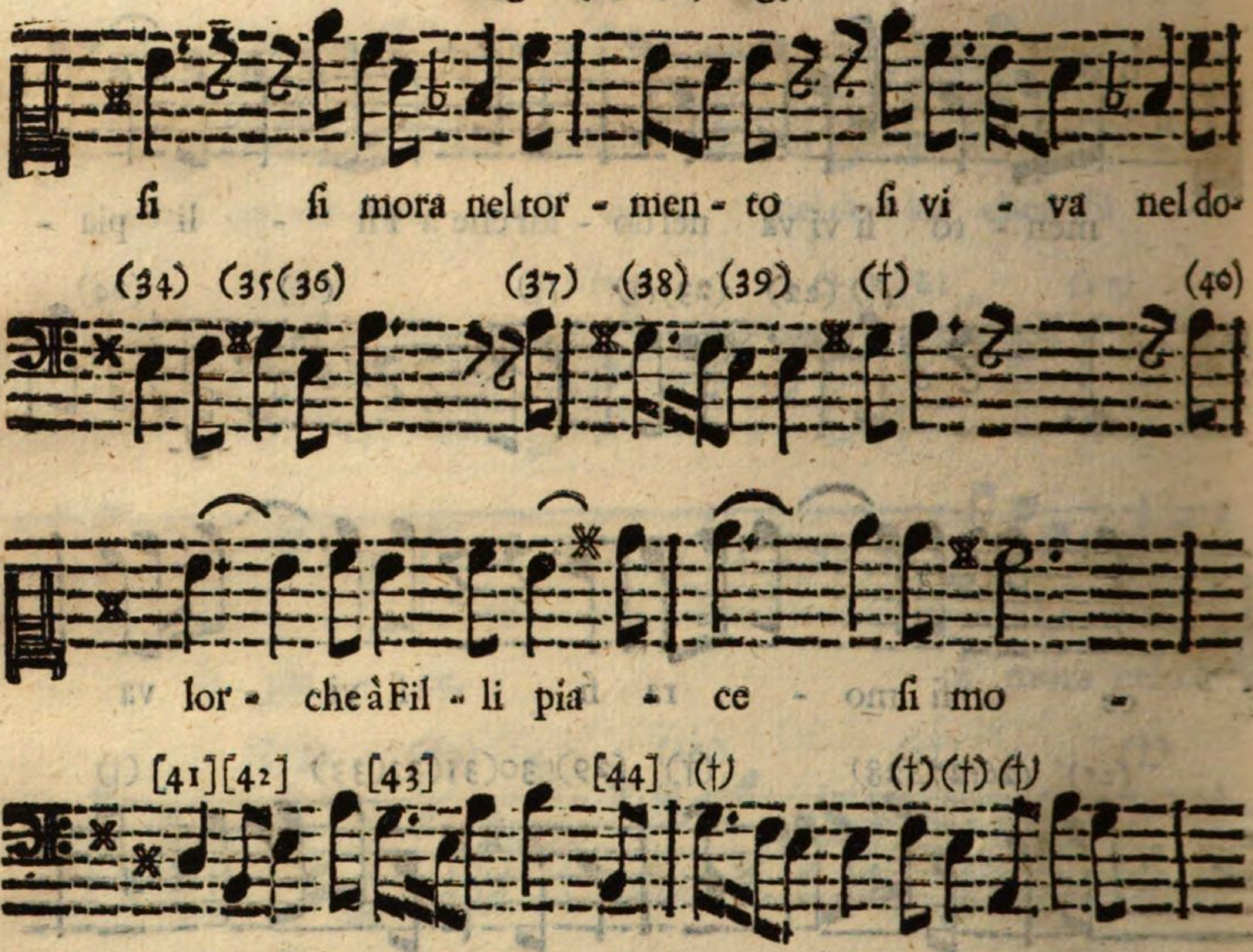


(23) Dieſer Note wird ein ungeübter ohne Zweiffel die natürliche 6. D. geben wollen: Allein ein erfahrner Accompagniſt judiciret aus dem prævedere oder Vorherſehen des in der Singe-Stimme gleich hernach erſcheinenden ✕, daß gedachte Note (23) die 6✕ haben will, weil ſolchergeſtalt das bald eintretende e moll beſſer præpariret, und eben gedachte Note als die 2da modi tractiret wird.

(24) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ oder $\binom{6\ 5}{4\ ✕}$

(25) Hat die 6. man mag ſie als 6tam modi des bißherigen e moll, oder als 3am modi des gleich nachfolgenden a moll betrachten.

(26. 31. 35. und 38) haben die 6. weil ſie das Semitonium des modi a moll angeben, worinnen biß dahin beſtändig moduliret wird, indem das ein paarmahl im Baſſe dazwiſchen vorfallende dis nur als ein bizarrer Satz zubetrachten, deſſen ✕ nicht continuiret wird.



(27. 29. 32. 34. 36. 39) Haben alle die 3. maj. weil ſie die 5tam modi angeben.

(28. und 33) Haben die 6. weil ſie 6tam modi min. angeben.

37. und 40) Könten zwar nicht unrecht die 5te haben: Allein weil die Singe-Stimme vorher ausdrücklich die 6. min. angiebet, ſo behält man ſie von Rechtswegen auch bey beſagten Baſſ-Noten. Hingegen muß man bey der Note

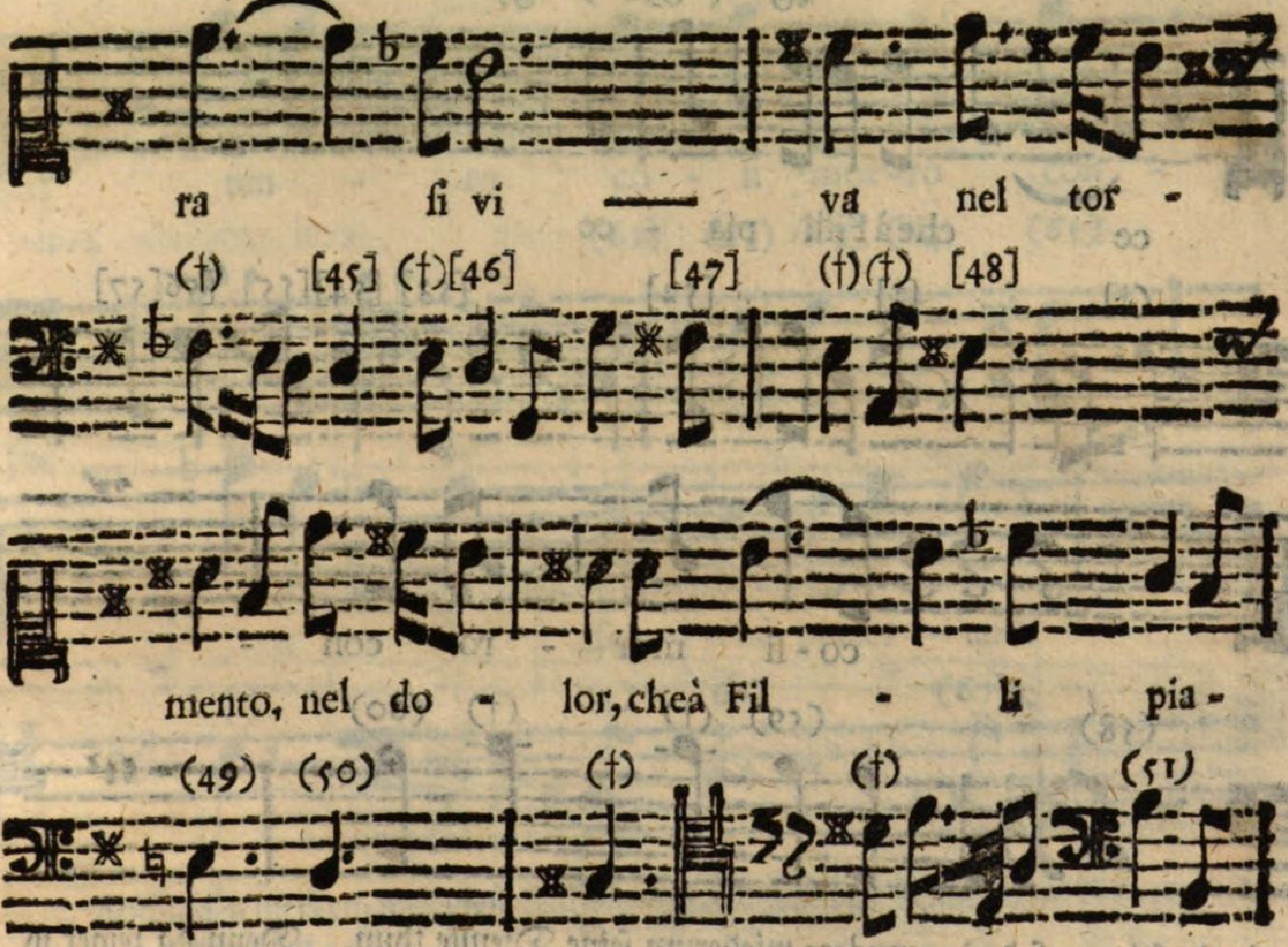
(41) ſo gleich wieder das fis ergreiffen, damit beſagte Note die rechte 3e bekomme. Weil wir nun hier wiederum im e moll ſind, ſo hat

(42) Die 3. maj. weil es 5ta modi iſt.

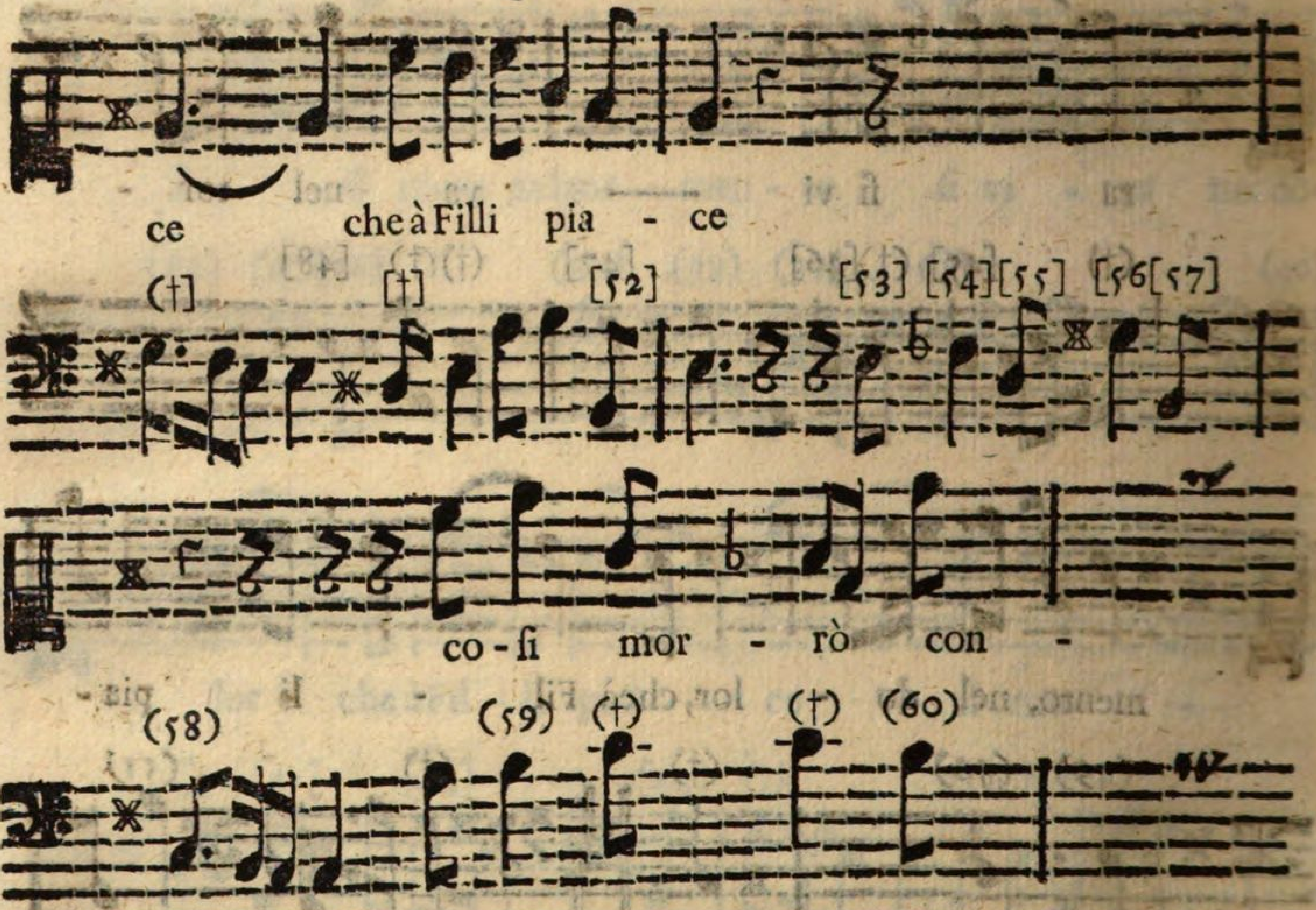
(43) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.

(44) Hat die gewöhnliche Cadenz 4♯ oder $\left(\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4\sharp & \end{smallmatrix}\right)$

(45)



(45) Hat die vorher angegebene 3. min. welche auch über
(46) annoch bleiben kan, weil hierdurch die transponirte Clauſul dieſes Tactes eine vollkommene gleiche Harmonie und Accompagnement mit dem vorhergehenden Tacte bekömmet, nach dem Fundament der obigen obſervat. pract. 8.
(47) Paſſiret in tranſitu des vorigen Accordes frey durch, weil die Stimme die 4te ausdrücklich halten läſſet.
(48) Wird man leicht die rechte 3e zu finden wiſſen. Bey der Note
(49) Wird ein neues Semitonium angegeben, welches das h moll andeutet. In der ſpecie 8væ dieſes modi aber wird man die rechte 6te zu dem in der Stimme angegebenen Accord $\binom{4}{2}$ zu finden wiſſen.
(50) Hat die 6. weil es die natürliche Reſolution der vorhergegangenen 4t. maj. iſt.
(51, und 52) Gehen durch die 6te zur Cadenz $\binom{6\ 5}{4\ \times}$



(53) Hier muß das prævedere wiederum ſeine Dienſte thun. Denn da zeiget ſo wohl die nechſtfolgende Baſſ-Note, als das kurtz darauff folgende gis, daß der vorige modus jähling in das a moll changiret, dahero hat beſagte Note (53) die 3. maj. weil ſie 5ta modi iſt.

[54] Hat die 6. weil ſie 6ta modi min. iſt.

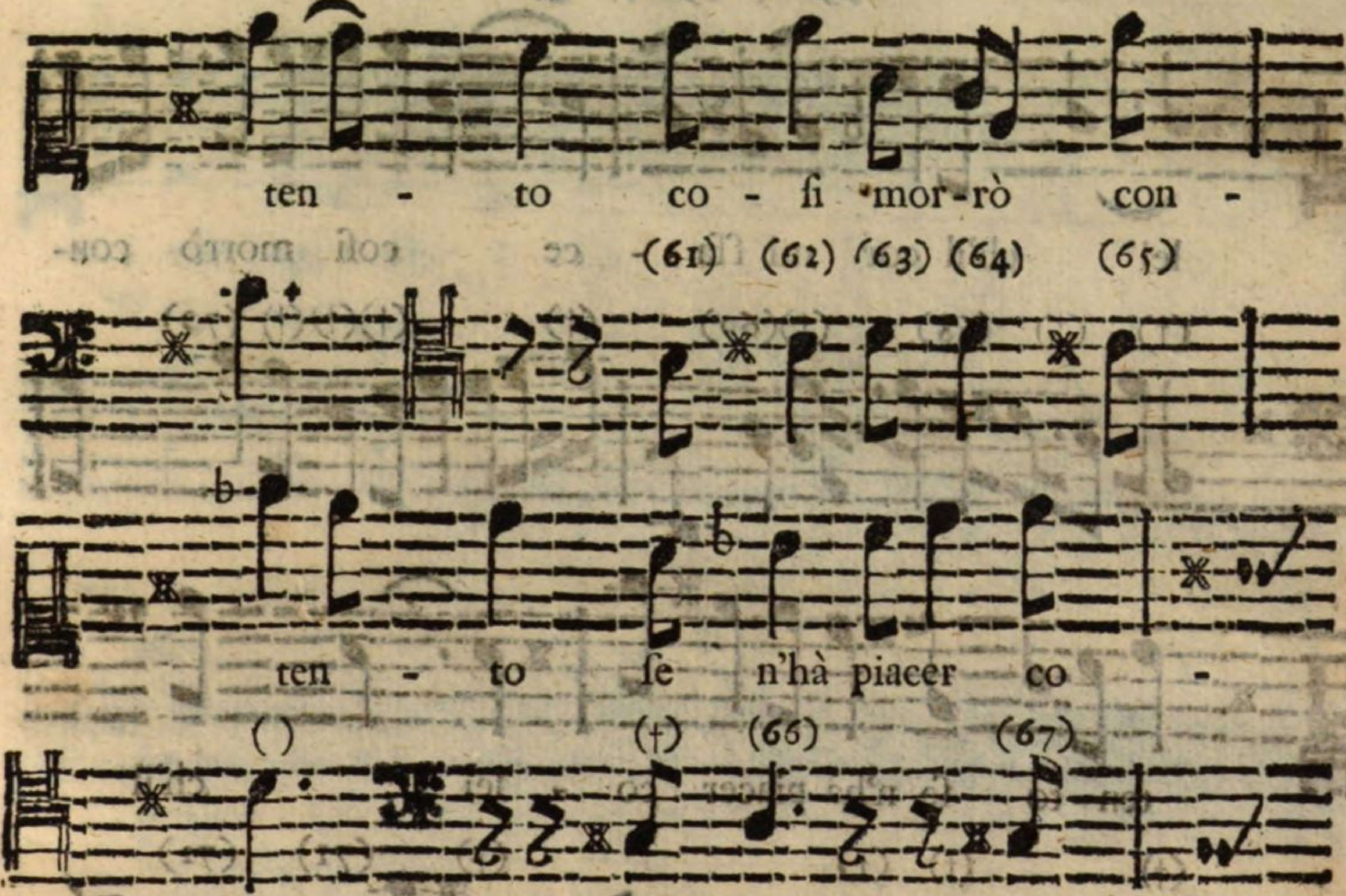
[55] Hat 3. min. weil ſie 4ta modi min. iſt.

[56] Hat die 6. weil ſie das Semitonium modi iſt.

[57] Hat die 6/. weil ſie 2da modi min. iſt.

[58] Hat die 6. weil ſie 3a modi iſt. Alles dieſes nach denen offt citirten Special-Regeln.

[59) Hier möchte nun ein ungeübter leicht die 6/. anſchlagen, weil es die 2da des bißherigen modi min. a moll iſt: Allein das prævedere zeiget hier wiederum, daß die Stimme den modum in das C. dur changiret, weil ſie in der nechſtfolgenden Note ſtatt des bißherigen gis das g. angiebet. Daher muß auch auch der vorhergehende Accord (59) dazu præpariret, und die natürliche 6te g. dazu angeſchla-



geſchlagen werden, weil dieſe Baſſ-Note nunmehro das Semitonium des modi C. dur ausmachet.

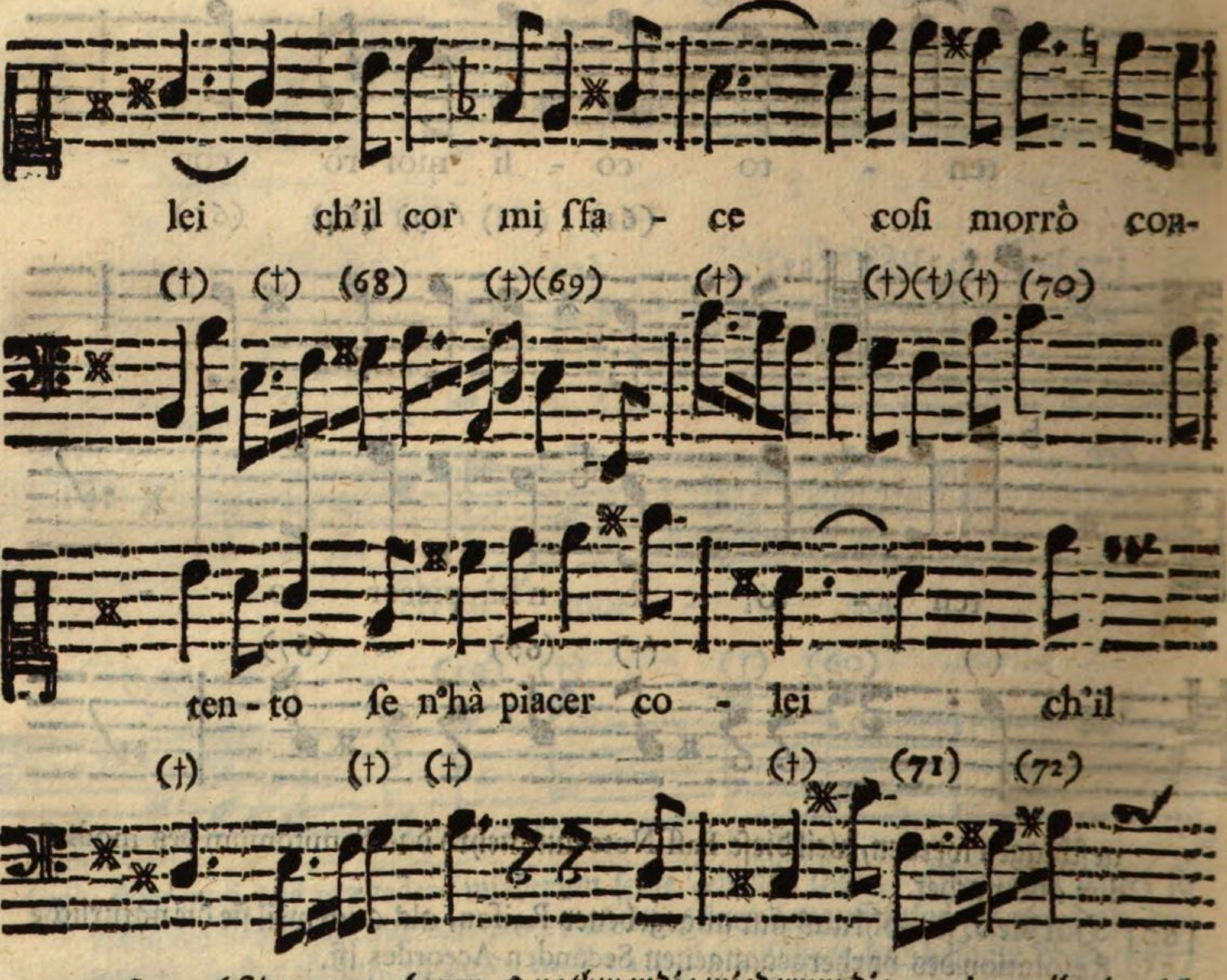
[60] Hat die 6. ſo wohl aus nur angegebener Raiſon, als auch weil ſie die natürliche Reſolution des vorhergegangenen Secunden-Accordes iſt.

[61] Hat wiederum die 6. als das Semitonium des bißherigen modi.

[62] Giebet das Semitonium des modi D. an, ob es aber D moll, oder D dur ſeyn ſoll, dieſes kan uns allhier das prævedere am kürtzeſten zeigen. Denn da erblicken wir gleich darauff das natürliche f. in der Singe-Stimme, alſo ſind wir im D. moll. Dieſen nach haben nun die Noten [62. 65. und 67] die 6te, weil ſie das Semitonium modi angeben.

(63) Hat 3. min. ſtatt der im ſyſtemate modi befindlichen 3. maj. weil wir gedachter maſſen im D moll ſeyn.

(64) Muß man zu dem angegebenen Accord $\binom{4}{2}$ die rechte 6te, b moll, und nicht h. anſchlagen, weil nach dem principio Reg. 2. ſpec. iedweder modus minor mit der 6t. min. umbgehet, womit auch die ſpecies 8væ des D moll übereintrifft



(66) Hat nebſt der angegebenen 6♭ nothwendig wiederum die 3. min. weil wir nicht allein noch im D moll ſeyn, ſondern auch die 6♭ iederzeit die 3. min. zu ihrer natürchen Harmonie hat, wie oben gedacht.

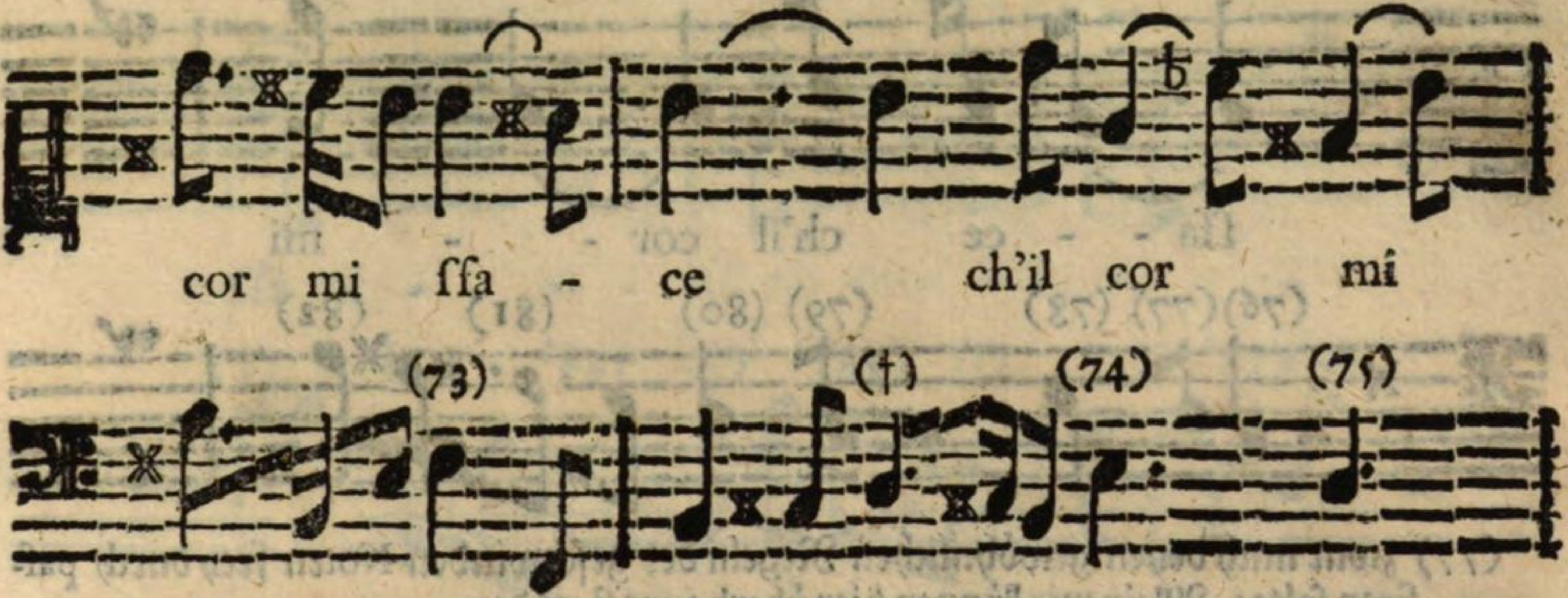
(68) Hat die 6. weil es hier das Semitonium des modi a moll iſt.

(69) Hat die bekandte Cadenz 4 ✕ oder $\left(\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & \times\end{smallmatrix}\right)$

(70) Hat die 6. weil ſie 6ta modi min. iſt, denn wir ſind hier im modo e moll.

(71) Hier ſind wir im h moll, alſo wird man die rechte 5te in der ſpeciæ 8væ dieſes modi zu ſuchen wiſſen.

(72) Zu dieſen Satz wird man die rechte 3e anſchlagen.



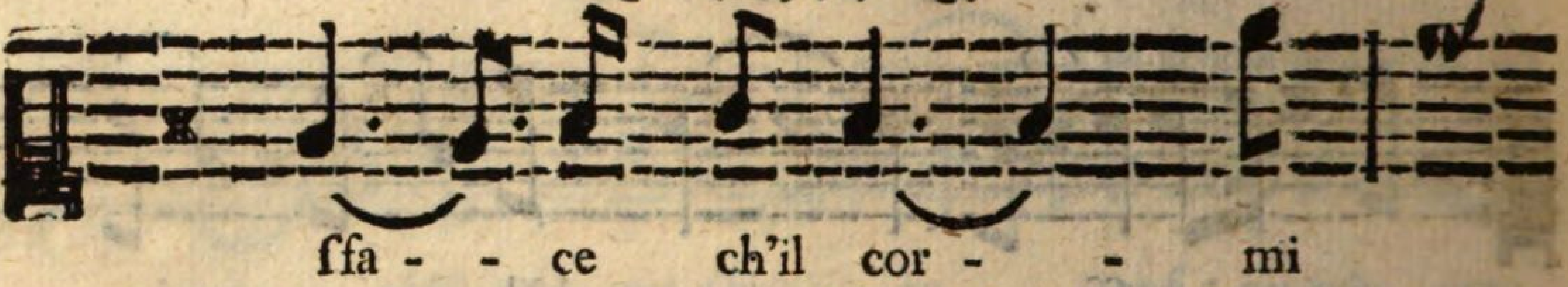
(73) Hat die gebräuchliche Cadenz, wozu man wieder die rechte 5te cis anſchlagen wird.

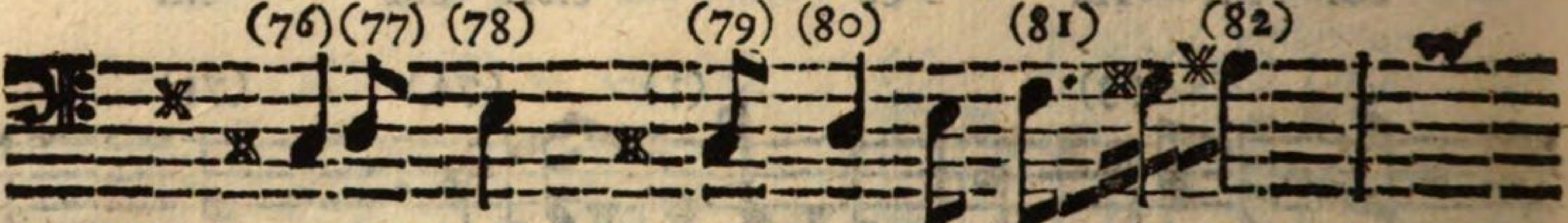
(74) Könte man zwar die in der Stimme bey der andern Note angegebene 6♮ gleich bey der erſten Note anſchlagen: Harmoniöſer aber iſt es, wenn man die vorhergelegene 7. behält, und nochmahls erſt mit der Stimme in die 6♮ reſolviret. Bey der folgenden Note

(75) Verfähret man wiederum alſo, und brauchet ſtatt der ſimpeln 6. die ♮7 6.

(76) Hier wird nun ein ungeübter gar leicht die natürliche 6te a. anſchlagen, in Meynung, daß wir im D dur ſind. In der That läſſet es ſich auch dazu an, und contradiciren in dieſen gantzen Tacte nur allein die beyden letzten Baſſ-Noten.

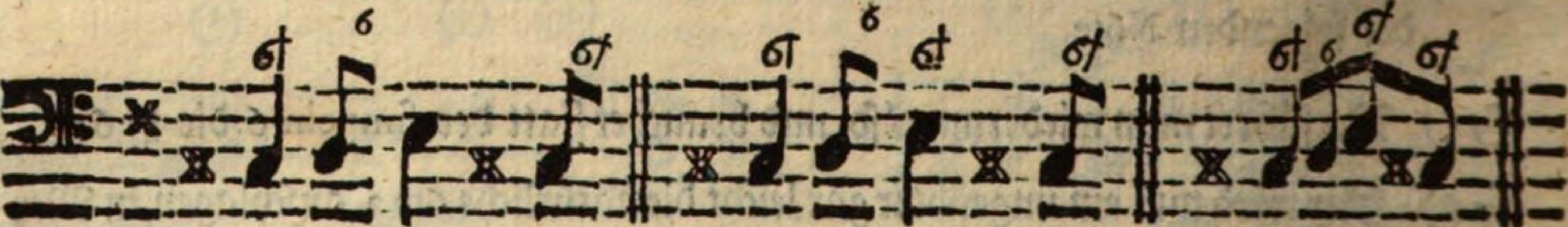
Nun müſte man zwar zufrieden ſeyn, wenn das Accompagnement von no. (76. biß 80) auff das D. dur eingerichtet würde: Allein ein erfahrner Accompagniſt wird ſich die, über der Note (74) vorgekommene 6t. min. nicht haben irren laſſen, ſondern bey dem vorher angefangenen modo h. moll bleiben, und folgbar beſagter Note (76) als der 2dæ modi min. lieber die 6♯. geben, da denn die Not-

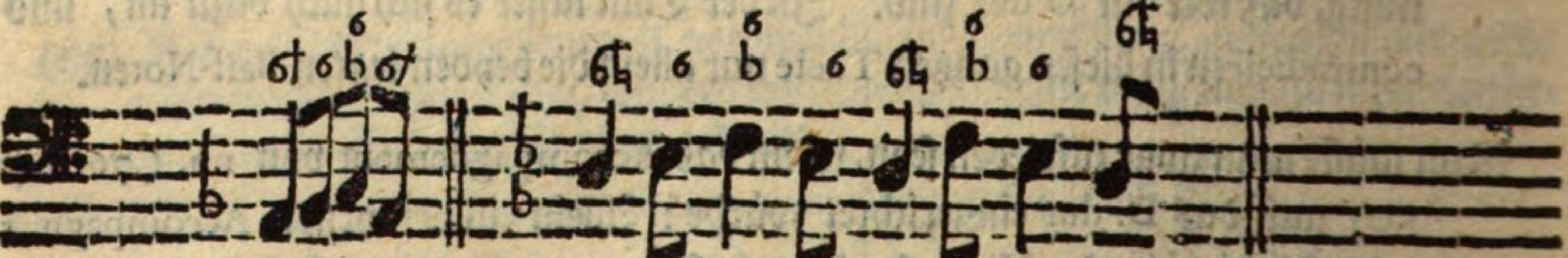




(77) zwar nach denen gewöhnlichen Regeln der geſchwinden Noten frey durch paſſiren ſolte; Allein wir können hier überhaupt ſtatt der

Obſervat. pract. 12. Dieſen beſondern paſſum compoſitionis mercken, daß wenn die, mit der 3. min. vereinigte 6. maj. per Semitonium in die 3. min. über ſich ſteiget, oder von dar zurück gehet, ſo giebet man der mittlern Noten viel harmoniöſer einen beſondern Accord der 6te, und die 3te über ſich ſteigende Note kan nach Gelegenheit die 5te oder beſſer die 6♯. über ſich leiden, wie folgende Exempel alle caſus angeben.

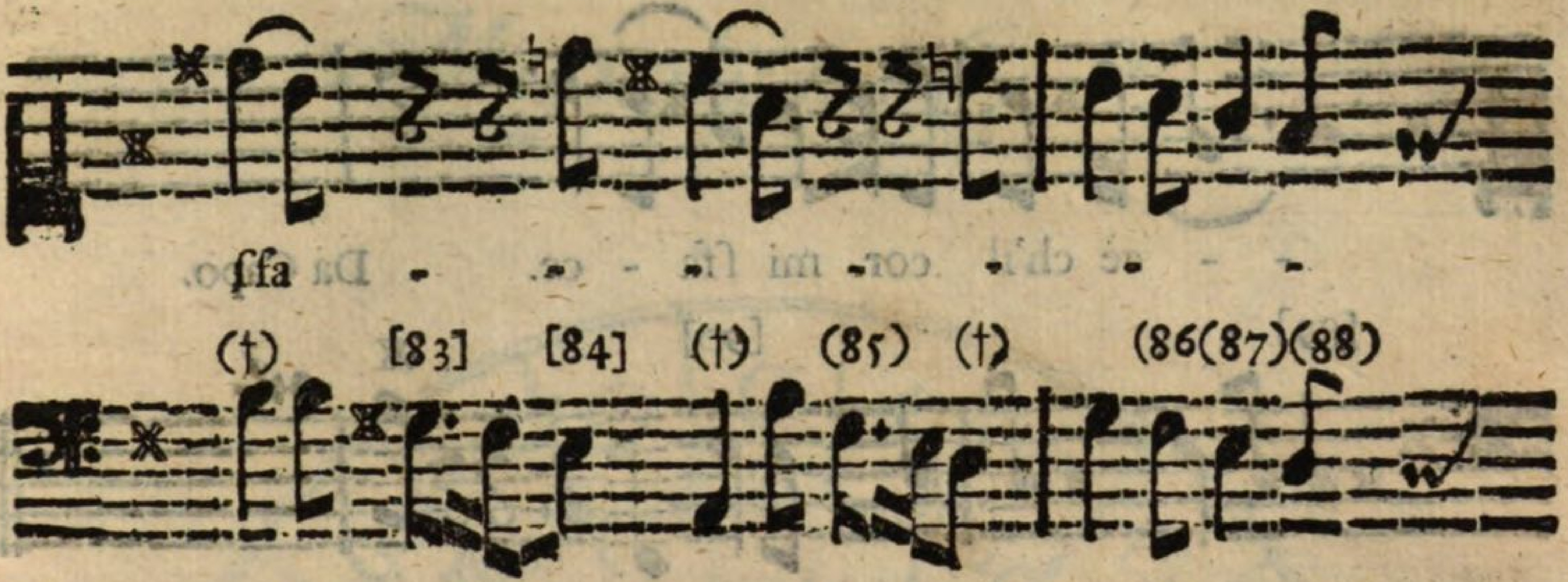




Nach dieſen principio bekömmet nun beſagte Note (77) den Accord der 6te, als 3a modi, und thut die zugleich haltende Stimme nichts darwieder. Die Note

(78) aber bekömmet viel natürlicher die 6♯. ſtatt der ſonſt gebräuchl. 5te.

(79) Hat nebſt der in der Stimme angegebenen 5t. min. wiederum die 6♯, als 2da modi, und



(80) Hat die natürliche 6te als 3a modi. Auff dieſe Arth connectiret die Harmonie mit denen folgenden Baſſ-Noten viel beſſer, wenn über der Note

(81) Als der 5ta des bißherigen modi, die 3. maj. und über

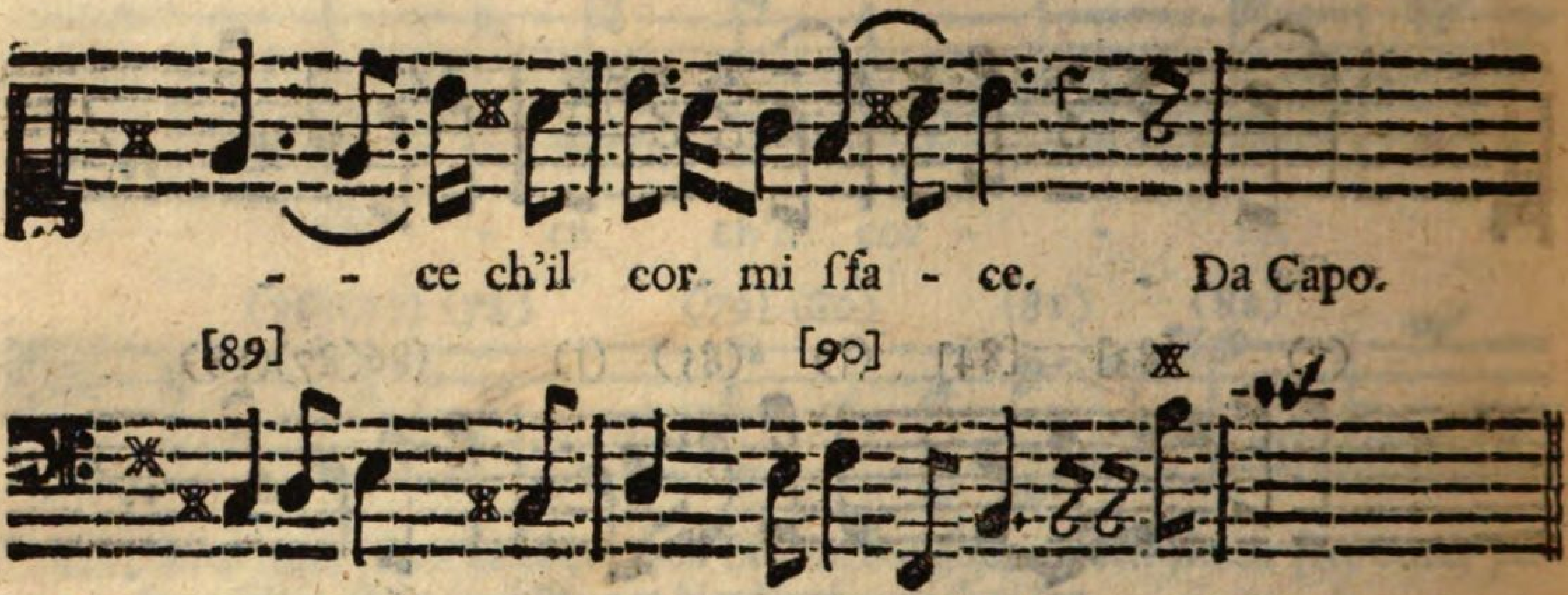
(82) Als dem Semitonio des bißherigen modi, die 6te angeſchlagen wird. Die rechte 5te zu der Note (81) und die rechte 3e zu (82) findet man in der ſpecie 8va des h. moll.

(83) Changiret den modum, dem Anſehen nach in das a dur, dahero hat dieſe Note als das Semitonium modi natürlich die 6te, will man aber die gleich darauff in der Singe-Stimme erſcheinende 5t. min. d. anticipiren, und ſie zugleich bey dieſen 6ten-Accorde niederſchlagen, ſo fället es harmoniöſer aus.

[84] Hat nebſt der ♮7. die 3. maj. als 5ta modi.

[85] Hat natürlich die 6. man mag ſie als die 3am des modi D. dur, oder als das Semitonium des gleichfolgenden modi g. dur annehmen. Dahero man auf gleiche Arth dabey die, in der Singe-Stimme erſcheinende 5t. min. c. anticipiren, und mit der 6te anſchlagen kan.

[86] Kan zwar als das bißherige Semitonium des modi g dur, die natürl. 6. über ſich haben: Allein wenn ein erfahrner Accompagniſt die Augen auf den bald wieder eintretenden ambitum des modi h. moll voraus wendet, ſo præpariret er dieſen modum viel geſchickter, wenn er beſagter Note (86) die 6ſ. der Note (87) den ordinairen Accord, und der Note (88) die natürliche 6te giebet, da denn die Note



(89) mit der 6/. wieder in eben denjenigen paſſum compoſitionis eintritt, welcher oben in dem Tacte, von no. (76) an, erklähret worden. Alſo wiederhohlet man hier die Signaturen des beſagten Tactes biß zu der Note

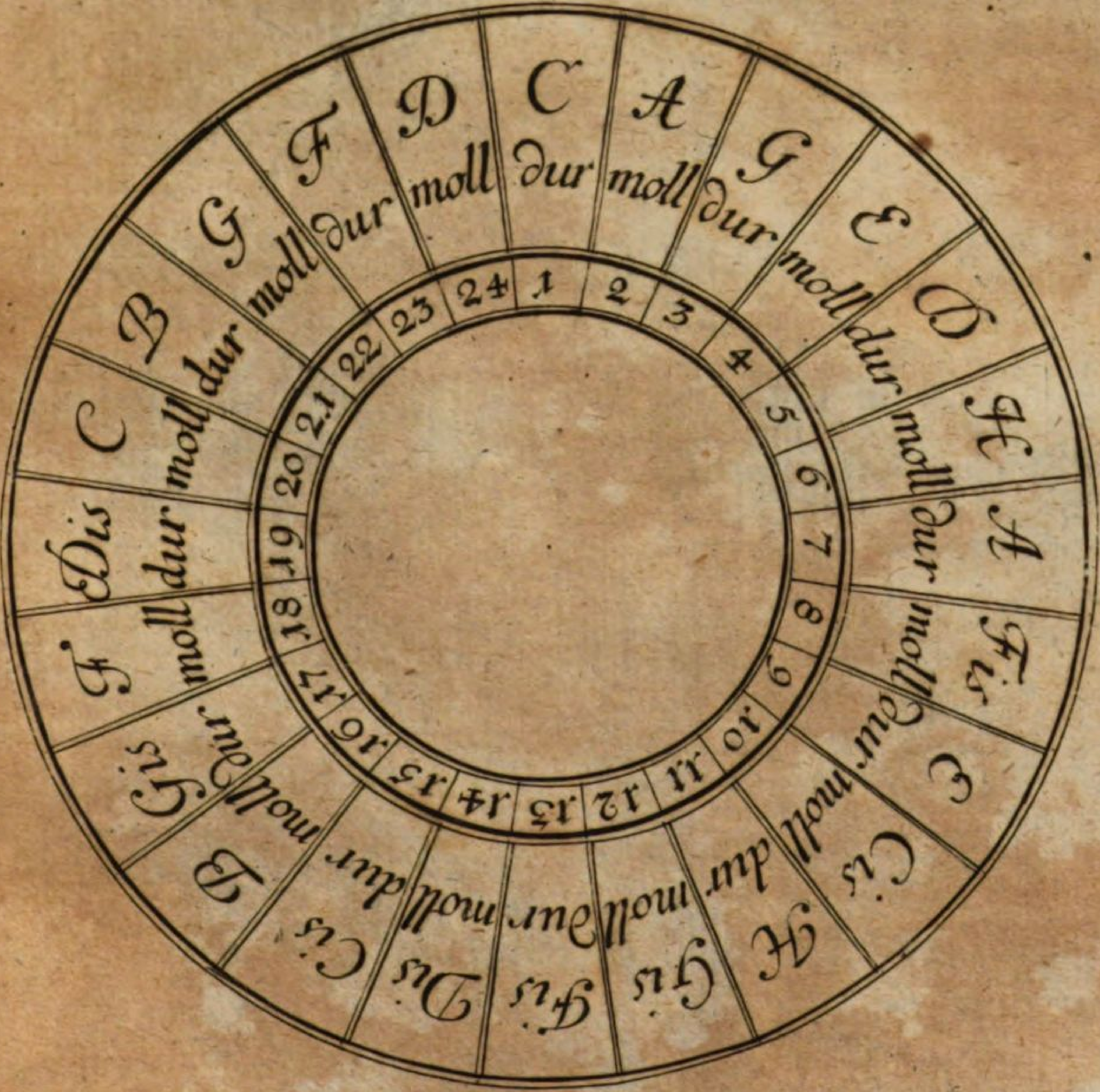
(90) allwo mit der bekandten Cadenz 4 ✕ oder ($^{6}_{4}$ $^{\natural}_{\times}$) geſchloſſen wird.

Dieſes wäre die nutzbahre Analyſis einer extravaganten Cantate, woraus ein ungeübter Accompagniſt ſein Judicium practicum trefflich ſchärffen kan, woferne er von dieſen Capitel ein beſonderes ſtudium machet. Wer aber mit ſeinen Untergebenen nach denen bißherigen fundamentis ein Dutzend, oder nur ein halb Dutzend der ſchwehrſten Cantaten von allerhand Autoribus durchgehen, und von allen Signaturen Raiſon geben will, wie hier geſchehen, der wird dadurch Wochen- und Monath-weiſe mehr Nutzen ſchaffen, als man ſonſt bey dem gemeinen Schlendrian gantze Jahr-weiſe nicht zu præſtiren vermag. Hier aber verbietet uns der Raum, ein mehrers Exercitium anzuſtellen, deßwegen eilen wir zum folgenden Capitel.

)o(

ad pag. 837.

Muſicaliſcher Circul.



Das V. Capitel.

Von einem Muſicaliſchen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandſchafft, und Ausſchweiffung aller Modorum Muſicorum gründlich erkennen, und ſich deſſen ſo wohl im Clavier als Compoſition mit vortreffli-chen Nutz bedienen kan.

§. 1.

Wir haben es hier nicht mit denen Modis der alten, (a) ſondern mit unſern bekandten 24. modis Muſicis zu thun, nach welchen die heutigen practici ordentlicher Weiſe ihre Muſicaliſchen Compoſitiones einzurichten pflegen. Daß nun die gründliche Erkenntniß dieſer modorum ſo wohl einen fundamentalen General-Baſſiſten, als auch vornehmlich einen Componiſten ſehr nöthig, ja unentbehrlich ſey, hieran wird wohl kein vernünfftiger Muſicus zweiffeln. Wie man aber zu ſolider, und vollkommener Erkenntniß gedachter modorum gelangen, ihre reciproce Verwandſchafft genau unterſcheiden, und in ſelbigen nach Gefallen vor- und rückwerts in nahe, und weit abgelegene Modos gehen könne, ohne ſich in geringſten zu verirren: Hierinnen hat meines Erachtens noch niemand den rechten Weg erfunden, ob ſich gleich verſchiedene Autores mit unvollkommener Circul-Arbeit der Modorum practicorum (b) abgegeben haben.

§. 2. Die bekandte Arth des Kircheri, alle Modos per Qvartas & Qvintas zu circuliren, iſt eine der unvollkommenſten. Denn wenn man z. E. von einem Modo majori anfänget, und gehet ſo lange per 4tas oder per 5tas fort, biß man wieder in den erſten Modum gelanget, ſo ſind alle 12. modi minores auſſen blieben, die man nicht zu ſuchen weiß, wo ſie hinge-

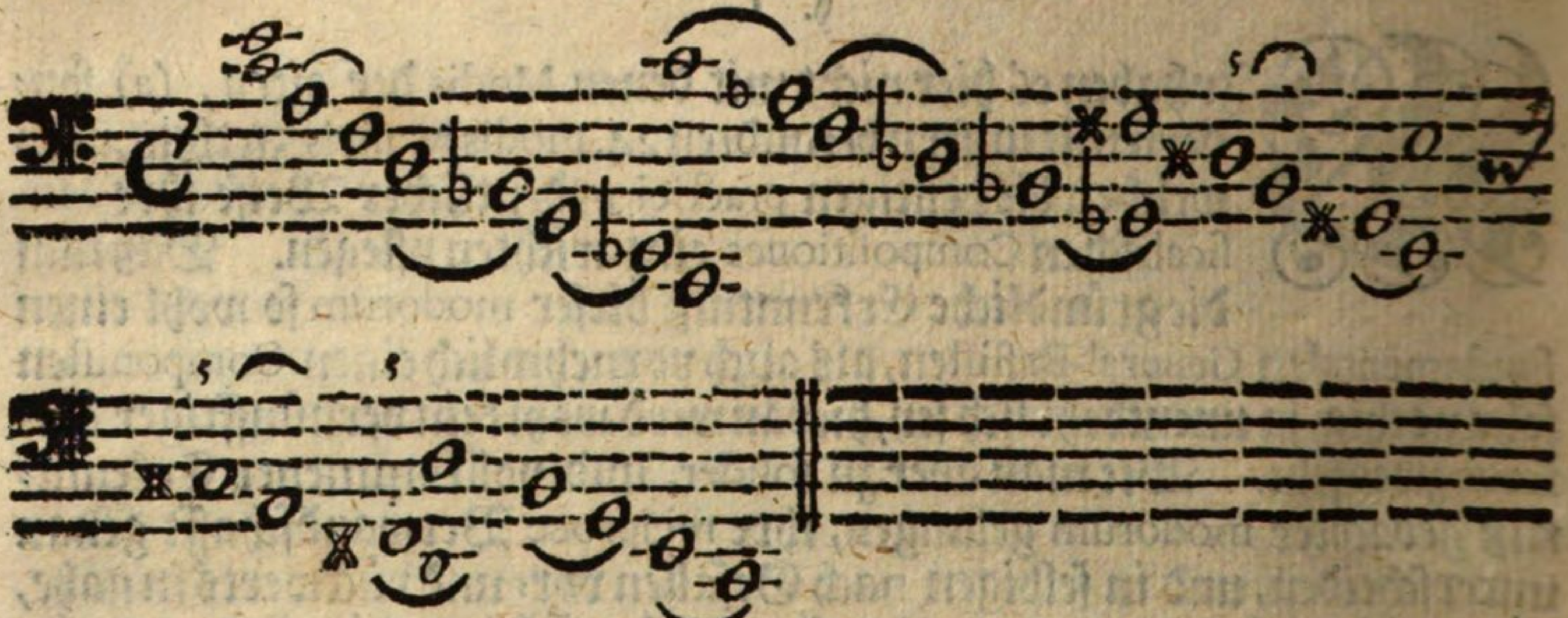
 hören.

(a) Hiervon beſiehe die letzten §§. dieſes Capitels.

(b) Denn von theoretiſcher Circul-Arbeit des Monochordi iſt hier nicht die Rede.

hören. Fänget man von einem Modo minori an, und procediret auff gleiche Arth per 4tas oder per 5tas ſo verliehret man wieder alle 12. modos majores. Dahero weiß man weder dieſe, noch jene zu finden, ſo offt man aus einem Modo majori in einen abgelegenen Modum minorem, oder aus einen modo minori in einen abgelegenen Modum majorem gehen will.

§. 3. Etwas näher ſcheinen andere Autores zum Zweck getroffen zu haben, welche die Modos durch lauter Tertien auff folgende Arth zu circuliren ſuchen.



Dieſes obſcure Schema circuliret zwar vor- und rückwerts (deſcendendo und aſcendendo per 3as) alle Modos majores und minores: allein es hat dieſen gantz verderblichen Haupt-Fehler, daß es bey jedweden 2. Modis (wie zu erſehen) wechſelsweiſe in die 3. maj. ſpringet, welches in 24. Modis 12. mahl geſchiehet. Wie nun allen verſtändigen Practicis bekandt, daß man aus jedweden Modo nicht ſo geraden Weges in den, umb eine 3. maj. drüber oder drunter gelegenen Modum (c) fallen könne, oh-

ne

(c) Z. E. Wenn das Ohr allbereit durch die vorhergehende Harmonie an das f. dur gewöhnet iſt, ſo kan man nicht ſo plump, und auf einmahl in das a moll fallen: Iſt das Ohr durch die vorhergehende Harmonie an das a moll gewöhnet,

ſo

ne dem Ohre einige Empfindlichkeit zu verurſachen, und gleichſam aus dem Haupt-Tone zu weichen: ſo folget hieraus, daß dieſe Arth der Circulation in praxi ſehr unbeqvehm, und viel unbrauchbahrer ſey, als die vorhergehende Circulation des Kircheri, weil in dieſer das Gehöre viel eher einen geſchwinden Gang in 5tam & 4tam modi, (d) als in 3. majorem unter oder über ſich, vertragen kan. Ja eben aus dieſen principio des Gehöres beweiſet ſich die Sache von ſelbſt, daß in der Circulation per 3as die Modi nicht in ihrer Natur gemäßen Ordnung liegen, wie ſie einander am necheſten verwandt ſind. Denn da das Gehöre gedachter maſſen einen geſchwinden Gang in die 5tam modi viel eher vertragen kan, als in die 3. maj. modi, ſo lieget doch dieſe 3. maj. bey allen Modis majoribus des obigen Schematis, aſcendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 5te. z. E. im c dur lieget die 3. maj. e. näher als die 5te g. (c. e. g.) Und da wiederum das Gehör einen geſchwinden Gang in die 4tam modi eher verträget, als in die 6tam min (e) modi minoris, ſo lieget dennoch dieſe 6ta min. in allen Modis min. des obigen Schematis, deſcendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 4te. z. E. im a moll lieget die 6. min. f. näher, als die 4te d. (a. f. d.) Dahero wenn wir uns auch bemühen wolten, beſagtes an ſich ſelbſt dunckele Schema in eine deutliche runde Figur des Circuls zu bringen, wie wir mit unſern beygefügten Circul gethan, ſo würden ſich doch in dem ambitu eines jedweden Modi 2. Haupt-Defecte von obiger Arth, und alſo in 24.

ſo kan man wiederum nicht ſo platt, und auf einmahl in das f dur fallen, ohne daß das Ohr in beyden caſibus, dieſe gleichſam aus der Sphæra fallende Veränderungen des ambitus nicht attentiren, oder mercklich empfinden ſolte. Die wahre raiſon ſolcher Empfindlichkeit aber werden wir unten in unſern Circul finden, nehmlich weil dergleichen umb eine 3. maj. von einander entlegene Modi iederzeit 2. näher verwandte Modos zwiſchen ſich haben, welche man nicht leicht auf einmahl überſpringen kan, ohne dem Ohr eine merckliche Veränderung zu geben.

(d) Die wahre raiſon werden wir wiederum in unſern Circul finden, nehmlich weil bey dem Gange in die 4tam & 5tam modi nur ein eintziger modus intermedius, oder näher verwandter modus überſprungen wird.

(e) Welche eine umbgekehrte, oder unter ſich ſpringende 3. maj. iſt.

24. Modis, 48. dergleichen Defecte ereignen, welche ſich alle gar deutlich demonſtriren laſſen. Mithin lieget die übel rangirte Ordnung, und Unbrauchbarkeit der Circulation per 3as genugſam au Tage.

§. 4. Weil wir aber wiſſen, daß eines theils nicht mehr und nicht weniger, als 24. Modi in der Natur vorhanden, andern theils aber ein jedweder Modus a part ſeine ſo natürlichen, und ungezwungenen Ausſchweiffungen oder Neben-Tone hat, wodurch das Ohr in geringſten nichts zu leiden bekömmet, wenn man damit ordentlich verfähret: ſo kan man hieraus den ſichern Vernunffts-Schluß machen, daß nothwendig unter denen ſämbtlichen Modis Muſicis ſo eine natürliche, und ungezwungene Ordnung, und Anverwandſchafft ſeyn müſſe, durch welche man alle Modos Muſicos gradatim, und gleichſam Stuffenweiſe ohne Zwang des Gehöres durchwandern, und aus einer Cammer in die andere, vor und rückwerts gehen könne, ohne dem Gehöre durch die per 3as majores ſpringende Modos, oder andere üble Gänge die geringſte Härtigkeit zu verurſachen. Alſo fraget ſich nunmehro, woher wir dergleichen Natur-gemäße Ordnung erfinden?

§. 5. Ich will es ohne eiteln Ruhm erzehlen, mit was vor Gelegenheit ich allbereit in meinen noch jungen Jahren auff dergleichen tüchtige Ordnung der Modorum gerathen, die ich noch biß dato vor die einzige und beſte Connexion aller Modorum halte, welche auch von unſern Nachkommen niemahls beſſer wird können erfunden werden, ſo lange als Muſic, Muſic bleibet. Ich genoſſe nehmlich dazumahl in der Compoſition die Lehre des ſonſt berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Muſici zu Leipzig (f), als ich zu gleicher Zeit das Clavier zu excoliren, und meinen Meiſter hierinnen zu imitiren ſuchte. Weil mir nun einmahl in Sinn kam, alle Tone auff dem gantzen Clavier nach der Compoſition durchzugehen, ſo dachte ich nach, auff was vor Arth dieſes zu practiciren ſeyn möchte. Mein Lehrmeiſter hatte mir zwar etwas von dem oben gemeldten

(f) Nachdem ich ſchon vorhero in meinen 13ten Jahre allbereit an kleinen Orthen ſtarcke Kirchen-Muſiqven componiret, und ſelbſt dirigiret hatte.

meldten Circul des Kircheri geſaget, allein dieſer gab mir keine Satisfaction, ſo offt ich mir vorſetzte, aus einem Modo maj. in einen weit abgelegenen modum min. & vice verſa zu gehen. Von der Circulation per 3as wuſte ich damahls noch gar nichts, und von meinen Lehrmeiſter kunte ich auch weiter nichts erfahren, alſo probirte ich es eine Zeitlang gantz vergebens. Endlich fiehl mir ein, daß gleichwohl jedweder Modus ſeinen natürlichen ambitum (davon ich zur Gnüge informiret war) habe, und man ohne Zwang in die Neben-Tone auszuweichen pflege; wobey ich ferner überlegte, daß die verſchiedenen ambitus der Modorum c dur, g dur, a moll, e moll &c. einander in die Gräntzen giengen, und alſo einander am nechſten verwandt ſeyn muſten; welche ambitus modorum ich wiederum gegen andere mehr entfernte Modos hielte, und ſo vielerley Abriſſe der rangirten Modorum auff dem Pappiere machte, biß ich endlich auff diejenige Ordnung aller Modorum geriethe, wie ſie in beygefügten Circul zu erſehen. Ich probirte dieſen Circul auff allerhand Arth auff dem Clavier, und freuete mich ſonderlich darüber, als ich den natürlichen ambitum eines jedweden Modi inſonderheit, ſo wie es die c. 2. h. ſect. befindlichen Tabellen angegeben, in der ſchönſten Ordnung darinnen fand. Dahero wuſte ich mich zwar viel, damit, daß ich alle Tone auf dem Claviere vor- und rückwerts nach Gefallen durchwandern kunte, allein ich that mich doch mit dieſen Künſten nicht hervor, aus eigenen Mißtrauen, weil ich nicht glauben kunte, daß ich der erſte Erfinder dieſes Circuls ſeyn könte, ſondern es vielleicht ſchon eine bekandte Sache wäre, die man mir aus Neid hätte verbergen wollen. Als ich aber nachgehends weder in praxi Leuthe gefunden, die mir es auf dem Clavier in Circulirung der Tone ſo richtig hätten nachthun können, noch in ſo vielen Muſicaliſchen Tractätgen (die ich mit Fleiß auffſuchte) etwas davon zu ſehen bekam: ſo fieng ich endlich an zu glauben, daß ich der erſte Autor dieſer nützlichen Erfindung ſeyn müſſe, dahero ich mehrgedachten Circul in meinen ehemahligen Tractat der Muſicaliſchen Welt mitzutheilen kein Bedencken getragen, wiewohl ich dazumahl noch nicht die courage gehabt, die darinnen ſpecificirten 24. Tone öffentlich mit dem Nahmen der 24. Modorum Muſicorum zu tauffen, ob ich gleich in mir ſelbſt perſuadiret war, daß man bey Erkenntniß dieſes Circuls die

Ooooo alten

alten modos (g) gantz und gar entrathen kunte. Indeß iſt man heut zu Tage völlig überzeuget, daß es die wahrhafften, in der Natur ſelbſt gegründeten 24. Modi Muſici ſind, weswegen wir nunmehro unſers Circuls Natur, Verwandſchafft und vielfachen Nutz deutlich beſchreiben, und mit gnugſamen Exempeln erläutern wollen.

§. 6. Erſtlich ſind in beſagten Circul alle Modi dergeſtalt ordentlich rangiret, wie ſie von Natur einander am nechſten verwandt ſeynd, ſo daß man z. E. præciſe ſagen kan: das g moll und c moll ſind dem B dur näher verwand, als alle andere modi, weil beſagtes g moll dem B dur zur rechten Hand, und das c moll zur lincken Hand am allernechſten lieget. Hingegen iſt das dis dur gemeldten B dur umb einen grad weniger verwand, weil ein Modus dazwiſchen lieget. Das D moll iſt mehr beſagten B dur umb 2. grad weniger verwand, als das g moll, weil 2. modi dazwiſchen liegen &c. Eben alſo kan man ferner ſagen, daß z. E. daß D dur zwar dem C dur wenig oder gar nicht verwand ſey, weil 3. Modi dazwiſchen liegen: Jedoch iſt es ihm, comparativè zu reden, näher verwand, als das a dur, oder C dur, welche um ſo viel Grad weiter von dem c dur entfernet. Auf dieſe Arth kan man die reciproce Verwandſchafft aller Modorum nach denen gradibus rechter und lincker Hand im Circul eben ſo accurat finden, wie man etwan in Jure die gradus der Verwandſchafft nach der Linea aſcendente & deſcendente abzuzehlen pfleget.

§. 7. Wolte nun in dieſer wichtigen Materie mancher nachdenckende Componiſt auch den ſichern Grund dieſer ſo accuraten Verwandſchafft unſerer Modorum wiſſen: ſo wollen wir den Beweiß auff folgende Arth anſtellen. Nehmlich wenn wir in unſern Circul vom c dur an, die Syſtemata aller zur rechten Hand liegenden Modorum nach der Reihe biß auff das fis dur richtig bezeichnen, ſo werden wir dieſe Umbſtände finden,

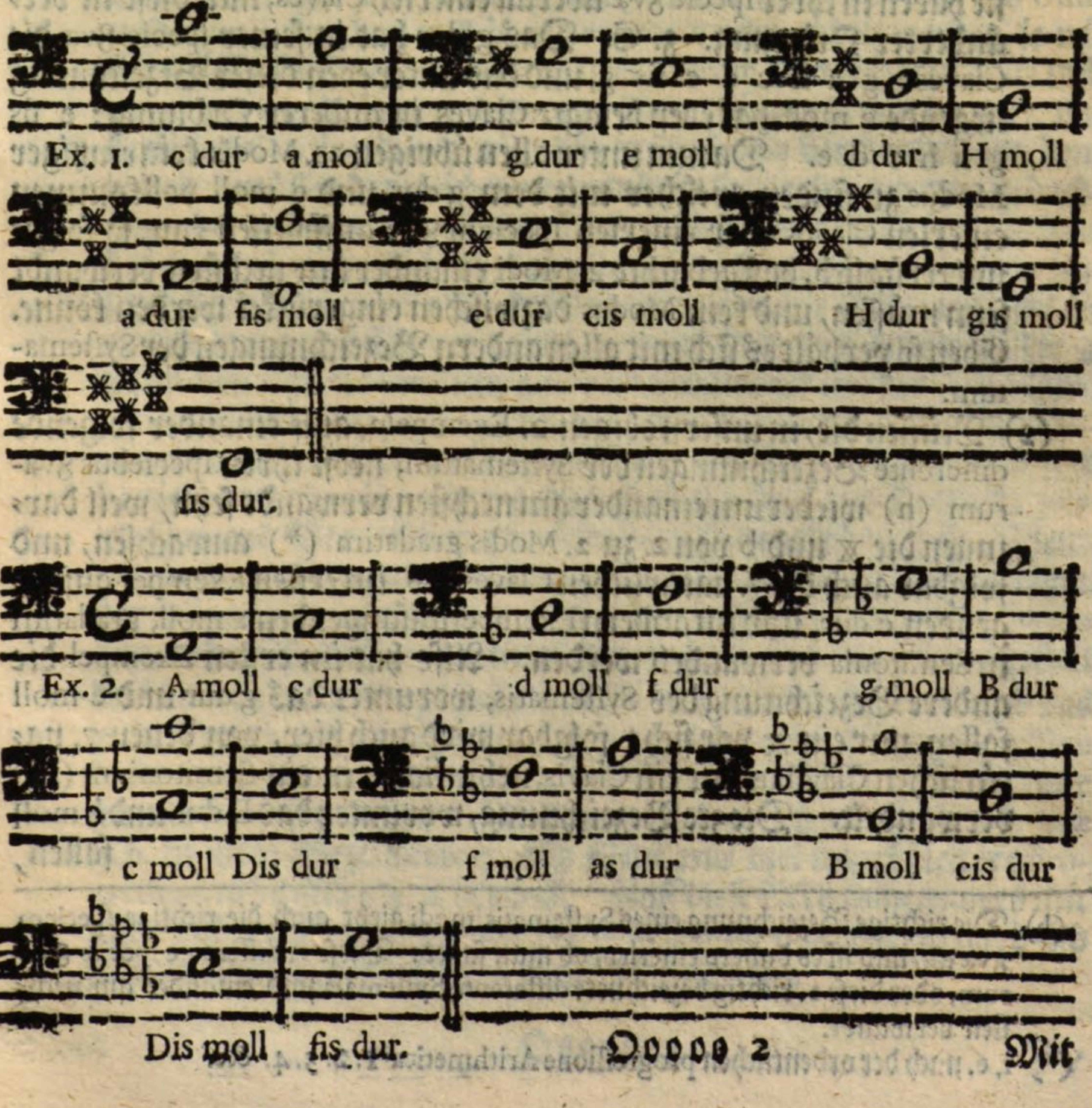
1) Daß jedes mahl 2. neben einander liegende Modi unter einerley Bezeichnung fallen.

2) Daß

(g) Welche allerdings Geſchwiſter-Kinder ſind mit dem Darapti, Dataſi, Bocardo, und übrigen Herrn Spieß-Geſellen in der alten Logica, wie ich in meinen alten Tractat angemercket.

2) Daß jederzeit die Bezeichnung von 2. zu 2. Modis umb ein ✗ vermehret wird, wie folgendes erſte Exempel ausweiſet.

Bezeichnen wir aber von a moll an, die Syſtemata aller zur lincken Hand liegenden Modorum richtig, biß auff das fis dur, ſo finden wir eben die gemeldten 2. Umbſtände mit dem b. wie folgendes andere Exempel ausweiſet.



Mit dieſen 2. Exempeln wollen wir nun gleichſam Stuffenweiſe zu unſern Beweiß gelangen, und argumentiren wir auff dreyfache Arth alſo:

(1) Daß diejenigen 2. Modi (einer major, der andere minor) welche durch die gantzen 2. Exempel jedesmahl unter einerley Bezeichnung des Syſtematis fallen, nothwendig einander am allernechſten verwandt seyn müſſen, ſo daß kein dritter Modus dazwiſchen liegen könne. ratio: ſie haben in ihrer ſpecie 8væ überall einerley Claves, nur dieſe in veränderter Ordnung. z. E. Das g dur hat in ſeiner ſpecie 8væ die Claves: g a h c d e fis g, und das unter eben dieſer Bezeichnung liegende e moll hat eben beſagte Claves in anderer Ordnung: e fis g a h c d e. Da nun unter allen übrigen 22. Modis kein eintziger Modus zu finden, welcher mit dem g dur und e moll vollkommen einerley Claves oder einerley ſpeciem 8væ auffweiſen kan, ſo folget unbetrüglich, daß gedachte 2. Modi einander am nechſten verwandt ſeyn müſſen, und kein Modus dazwiſchen eingerücket werden könne. Eben ſo verhält es ſich mit allen andern Bezeichnungen der Syſtematum.

(2) Müſſen die, in unſern obigen 2. Exempeln, auff einander folgende differente Bezeichnungen der Syſtematum, nebſt ihren ſpeciebus 8varum (h) wiederum einander am nechſten verwandt ſeyn, weil darinnen die ✕ und b von 2. zu 2. Modis gradatim (*) anwachſen, und folgbar auch die 7. natürlichen Claves des, im erſten Exempel anfangenden c dur, und im andern Exempel anfangenden a moll, gradatim in Semitonia verwandelt werden. Alſo hat im erſten Exempel die andere Bezeichnung des Syſtematis, worunter das g dur und e moll fallen, nur ein ✕ vor ſich: folgbar wird auch hier, von denen 7. natürlichen Clavibus nur ein Clavis, nehmlich f. in ein Semitonium (fis) verwandelt. Die 3te Bezeichnung, worunter das D dur und h moll fallen,

---

(h) Die richtige Bezeichnung eines Syſtematis modi giebt auch die richtige ſpeciem 8væ an, und iſt es dahero einerley, ob man ſaget: Dieſe 2. differente ſpeciss 8varum, oder dieſe 2. richtig bezeichnete differente Syſtemata ſind einander am nechſten verwandt.

(*) i. e. nach der ordentlichen progreſſione Arithmetica 1. 2. 3. 4. &c.

fallen, hat 2. ✕ vor ſich, und verwandelt alſo auch 2. natürliche Claves, nehmlich f. und c. in 2. Semitonia (cis und fis). Die 4te Bezeichnung hat 3. ✕ vor ſich, und verwandelt alſo 3. natürliche Claves in 3. Semitonia. Und ſo mit allen übrigen Bezeichnungen durch obige beyde Exempel. Gleichwie man nun ſo wohl nach dem Gehöre, als nach der Vernunfft folgendes principium zum Grunde ſetzen kan: Daß je weniger Claves von denen 7. natürlichen Clavibus des c dur und a moll, durch ✕ und b. in Semitonia verwandelt werden, je näher müſſen dieſe verwandelte ſpecies 8varum dem beſagten c dur und a moll verwandt ſeyn, und je mehr Claves hingegen von denen 7. natürlichen Clavibus durch ✕ und b. in Semitonia verwandelt werden, je weiter müſſen dergleichen verwandelte ſpecies 8varum von gedachten c dur und a moll entfernet ſeyn; alſo folget aus dieſen principio der unbetrügliche Schluß, daß alle richtig bezeichnete Syſtemata unſerer beyden Exempel eben deswegen in accurater Ordnung, wie ſie einander am nechſten verwandt, rangiret ſind, weil darinnen die ✕ und b. von 2. zu 2. Modis nur gradatim vermehret werden. Dahero kan nun keine eintzige Bezeichnung der Syſtematum, in dieſen 2. Exempeln verwechſelt oder verſetzet werden, weil ſonſt ſo gleich die ✕ und b. nicht mehr gradatim anwachſen, ſondern eine unordentliche progreſſion und Vermiſchung derſelben erfolgen würde. z. E. Wenn wir in dem obigen andern Exempel zwiſchen die 2. Bezeichnungen der Syſtematum f. dur und g moll eine dritte Bezeichnung oder ſpecies 8væ, nehmlich das c moll einrücken wolten, ſo hätte ſolcher geſtalt das f dur in ſeiner Bezeichnung ein b. das c moll hätte 3. b. und das g moll nur 2. b. Es iſt aber 1. 3. 2. nicht die ordentliche progreſſion der anwachſenden b. alſo wäre dieſe Ordnung falſch. Wolten wir ſtatt des c moll z. E. das f moll hinein rücken, ſo hat dieſe ſpecies 8væ 4. b. in ihrer Bezeichnung, alſo käme eine viel ungeſchicktere progreſſion, nehmlich 1. 4. 2. heraus. Auff dieſe Arth mag man es mit allen andern Bezeichnungen der Syſtematum probiren, ſo wird ſich iederzeit die falſche Ordnung von ſelbſt entdecken.

Haben wir nun durch die bißherigen 2. puncte erwieſen, daß in unſern obigen Exempeln kein anderer Modus weder zwiſchen die differente Bezeichnungen der Syſtematum, noch zwiſchen die, unter einerley Bezeichnung ſtehende 2. Modos kan eingerücket werden, ſo bleibet uns nur noch zu beweiſen übrig:

(3) Daß auch die 2. unter einerley Bezeichnung ſtehende Modi unſerer Exempel niemahls unter ſich ſelbſt verwechſelt werden können. ratio: Es entſtünde hieraus die oben gedachte Circulatio per 3as, deren Ungeſchicklichkeit, und unnatürliche Ordnung wir oben allbereit gnugſam erwieſen. Denn wenn wir e. g. die in unſern erſten Exempel neben einander liegende 6. erſten Modos alſo verwechſeln: a moll, c dur, e moll, g dur, h moll, d dur &c. ſo entſtehet die Circulatio per 3as aſcendendo, A. c. e. g. h. d. verwechſeln wir die in unſern andern Exempel neben einander liegenden 6. erſten Modos auff gleiche Arth: c dur, a moll, f dur, d moll, B dur, g moll &c. ſo entſtehet die Circulatio per 3as deſcendendo, c. a. f. d. B. G. Dieſe unnatürliche Circulationes fallen aber bey unſerer Ordnung der obigen 2. Exempel gäntzlich weg, allwo man Schritt vor Schritt aus einen Modo in den andern gehen oder nach Gefallen den nechſten Modum überſpringen kan, (wie wir gleich itzo ſehen werden) ohne dem Ohre den geringſten Anſtoß zu geben.

§. 8. Auff dieſe Arth haben wir nun die rangirte Ordnung aller 24. Modorum unſeres Circuls mit theoretiſchen Gründen dergeſtalt befeſtiget, daß kein eintziger Modus von allen, mit raiſon kan verwechſelt, oder verſetzet werden, wofern man nicht gleichſam der Natur ſelbſt Gewalt anthun, und die Gradus der Verwandſchafft brechen will. Daß aber dieſe in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinſtimmet, ſolches beweiſet ſich von ſelbſt, wenn wir die oben C. 2. h. Sect. befindlichen Tabellen gegen unſern Circul halten. Denn da findet man, daß alle daſelbſt angegebene 24. differente ambitus modorum (davon iedweder ambitus aus 6. eigenen Tonen oder modis beſtehet) in unſern Circul ſo Natur-gemäß in einander geſchloſſen ſind, daß man daraus nach Gefallen einen Modum maj. oder min. zum Haupt-

Modo erwehlen mag, welchen man will, ſo findet man ſo gleich ſeine Neben-Tone oder ſeinen regulirten ambitum an beyden Seiten in ſo accurater Ordnung, wie ſie einander am nechſten verwand ſind. Und zwar mit dieſen Unterſcheid, daß iedweder Modus maj. die nechſten 3. Modos zur rechten Hand, und die nechſten 2. zur lincken Hand zu ſeinen regulirten ambitu hat, da hingegen iedweder Modus minor die nechſten 3. modos zur lincken Hand, und die nechſten 2. zur rechten Hand vor ſeinen regulirten ambitum erkennet.

§. 9. Nun gehen wir weiter, und fragen, wie man ſich dieſes muſicaliſchen Circuls ſicher bedienen, und die darinnen befindliche 24. Modos ohne Verletzung des Gehörs circuliren könne? Antwort: Hierzu gehören 2. Haupt-Principia, die man wohl in acht nehmen muß, wenn man nicht anſtoſſen will, nehmlich

1) Muß man niemahls gern 2. modos zugleich, (i) ſondern nur einen auf einmahl überſpringen, wofern man nicht überall gradatim von modo zu modo gehen will.

2) Muß

(i) Ein Muſic-verſtändiger kan davon dieſe Probe machen, um zu ſehen, was daraus vor Caſus entſtehen, wenn man 2 Modos auf einmahl überſpringet.

1) Nimmet er in unſern Circul einen Modum maj. vor ſich, z. E. c dur, und überſpringet 2. modos zur rechten Hand, ſo findet er das e moll, welches um eine 3. maj. von dem c dur entfernet, und alſo obengedachter maſſen ſehr behutſam tractiret werden muß.

2) Uberſpringet er aus eben dieſen Modo maj. c. dur, 2. modos zur lincken Hand, ſo findet er das g moll, welches gantz und gar mit dem c dur nichts zu thun hat, und auſſer denen Gräntzen ſeines regulirten ambitus iſt.

3) Nimmet er aus unſern Circul einen modum min. heraus, z. E. a moll, und überſpringet 2. modos zur lincken Hand, ſo findet er das f dur, welches um eine 6. min. oder umgekehrte 3. maj. von dem a moll entfernet, und alſo oben gedachter maſſen gleichfals ſehr behutſam will tractiret ſeyn.

4) Uberſpringet er aus eben dieſen modo min. a moll, 2 modos zur rechten Hand, ſo findet er das d dur, welches wiederum mit dem a moll nichts zu thun hat, und auſſer denen Gräntzen ſeines ordinairen ambitus iſt. Auf dieſen 4. Caſibus beruhet das fundament der obigen Regel, denn wir wollen die modos nicht gewalt-

2) Muß man ſonderlich aus demjenigen Modo, woran ſich das Ohr durch vorhergegangene lange Harmonie allbereit gewöhnet, ſehr langſam und mit beſonderer Behutſamkeit in entfernte Tone ausweichen. (k) Welches principium ſich hingegen von ſelbſt limitiret wenn man gleich anfänget, viele modos nach dem vorhergehenden principio zu circuliren, ohne ſich bey einem eintzigen allzu lange, ich ſage, allzulange auffzuhalten.

§. 10. Nach dieſen principiis wollen wir nun unſere 24. modos auff verſchiedene Arth, und zwar in 6. beſondern Exempeln circuliren. In dem erſten Exempel wollen wir

1. Von dem C dur an, alle Modos zur rechten Hand herum gradatim circuliren, biß wir wieder zum C dur gelangen, wo wir angefangen.

2. In dem andern Exempel wollen wir von gedachten C dur an, alle modos zur lincken Hand herum auff gleiche Arth gradatim circuliren.

3. In dem 3ten Exempel wollen wir von einem Modo maj. nehmlich vo nunſern C dur anfangen, und rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überſpringen, biß wir wieder zu dem angefangenen modo gelangen.

4. In

---

waltſam, ſondern Natur-gemäß circuliren, daß das Ohr nichts dabey zu leiden hat. Guten Practicis ihre auſſerordentliche Künſte unbenommen.

(k) Geſetzt das Ohr hätte ſich durch vorhergegangene lange Harmonie an das B dur, gewöhnet, ſo würde es harte ausfallen, wenn man unverhofft und auf einmahl in weit abgelegene Modos dieſes Circuls entweichen wolte. Flattiret man aber vorhero das Ohr ſo lange durch unbeſtändige Abwechſelung der, dem B dur anverwandten Modorum, g moll, c moll. f dur &c. biß es die Harmonie des beſagten B dur gleichſam nach und nach vergeſſen hat, ſo wird es alsdenn die Ausweichung in weit entfernte Modos viel eher vertragen können. Es iſt dieſes eine Remarqve von nicht geringer Wichtigkeit, ſie kömmet aber mehr auf Praxin und Judicium an, als daß man hiervon weitläufftige Exempel geben könne.

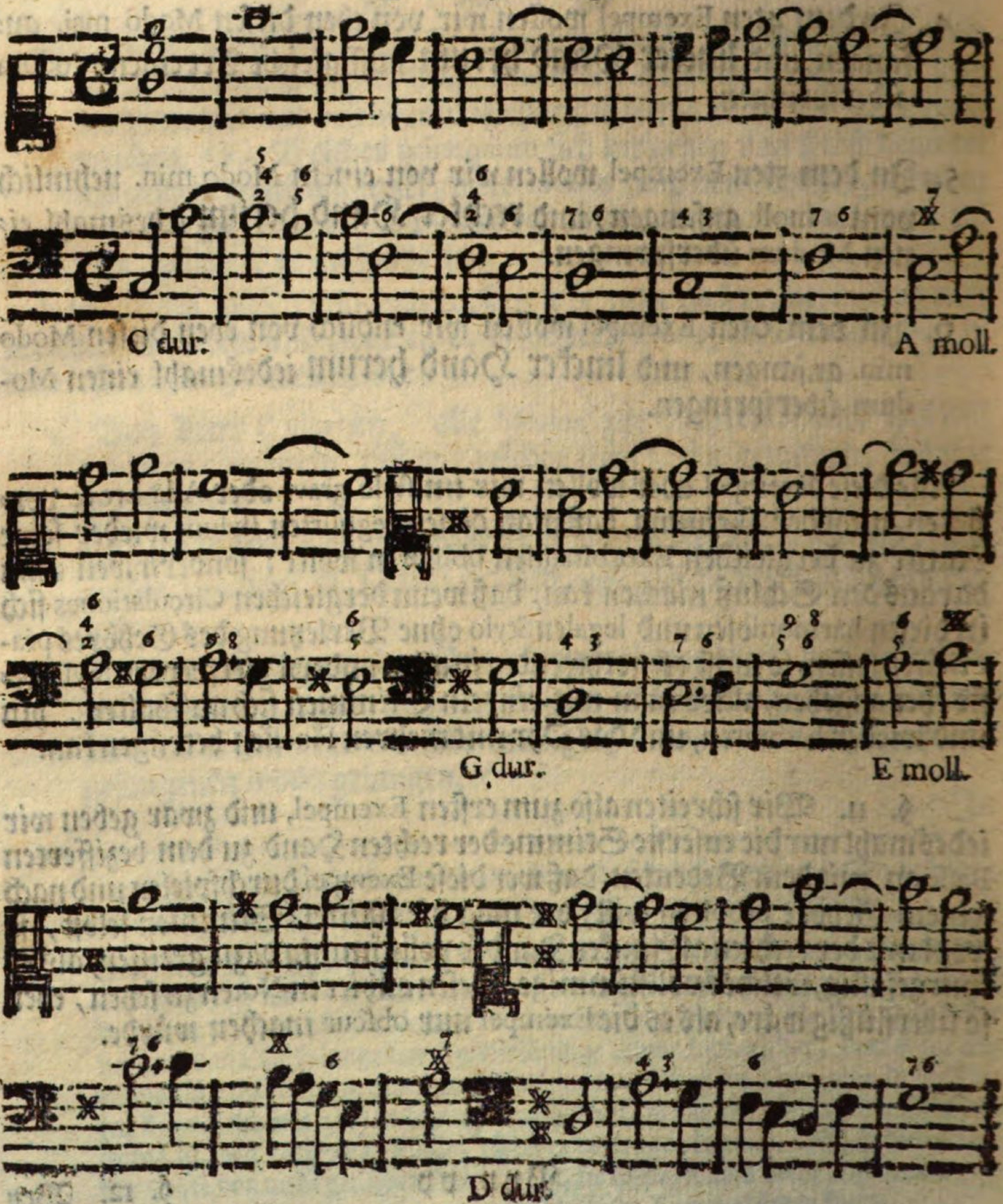
4. In dem 4ten Exempel wollen wir von eben dieſen Modo maj. anfangen, und lincker Hand herum auff gleiche Art einen Modum überſpringen.

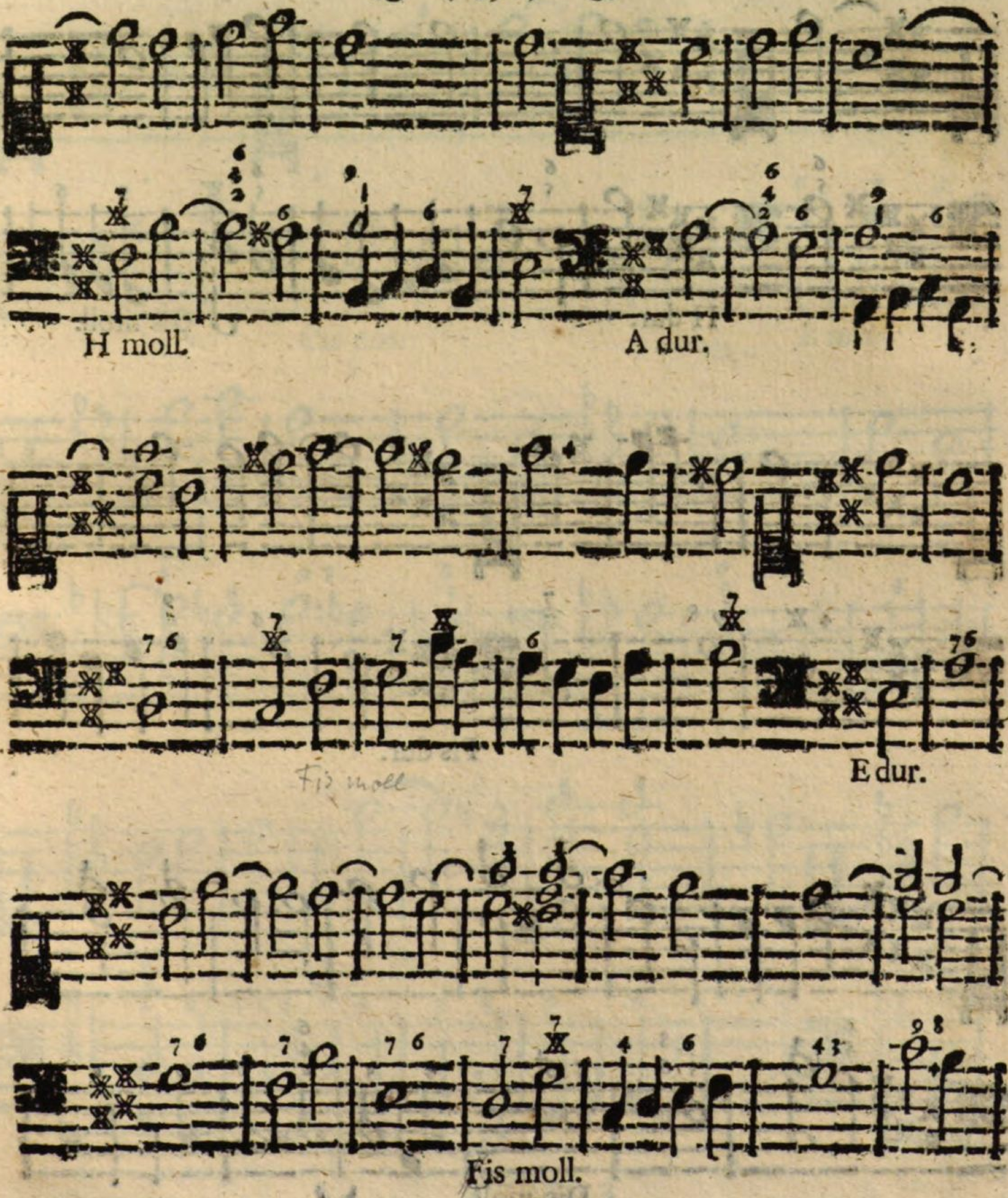
5. In dem 5ten Exempel wollen wir von einem Modo min. nehmlich vom a moll anfangen, und rechter Hand herum iedesmahl einen Modum überſpringen.

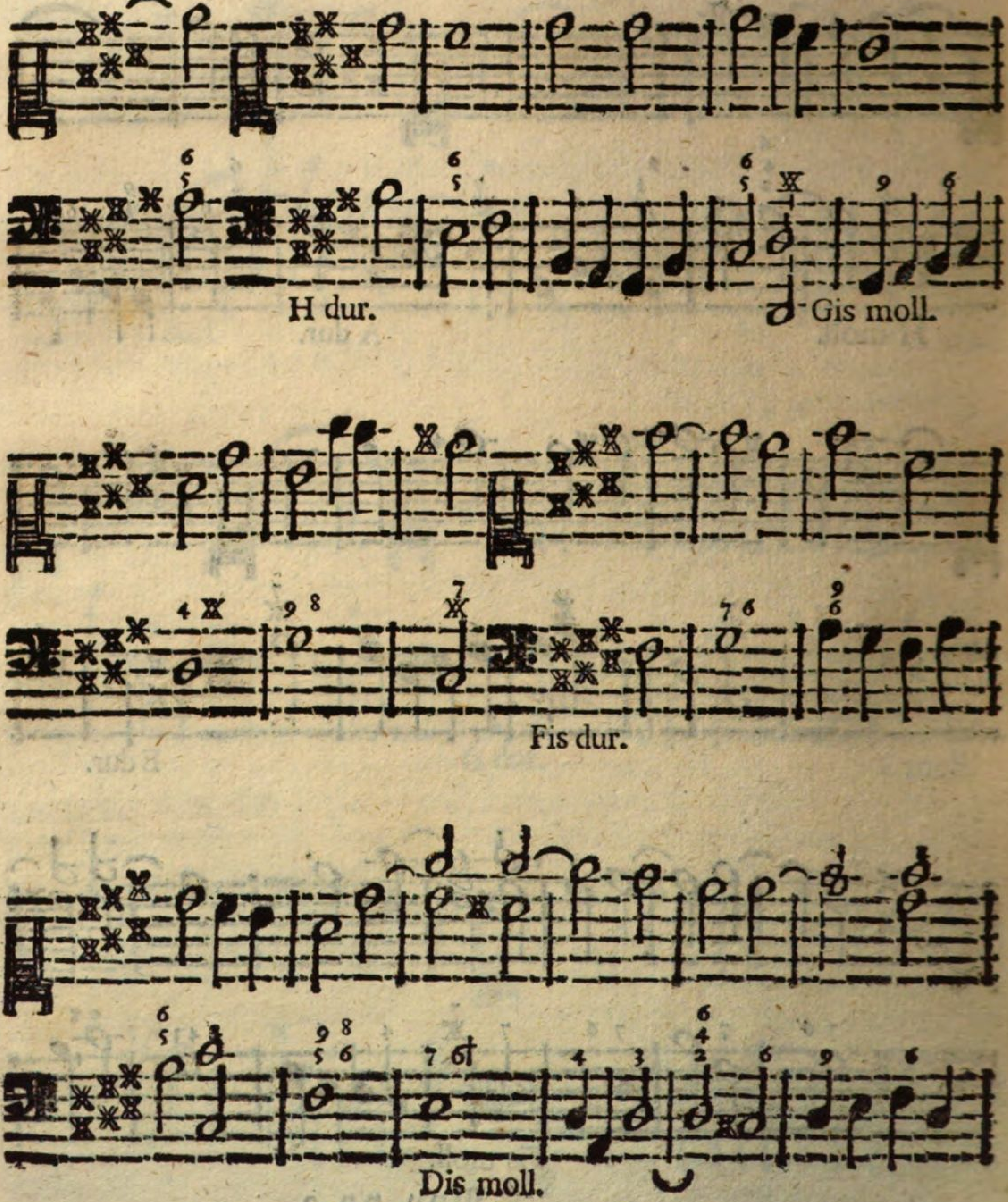
6. In dem 6ten Exempel wollen wir endlich von eben dieſen Modo min. anfangen, und lincker Hand herum iedesmahl einen Modum überſpringen.

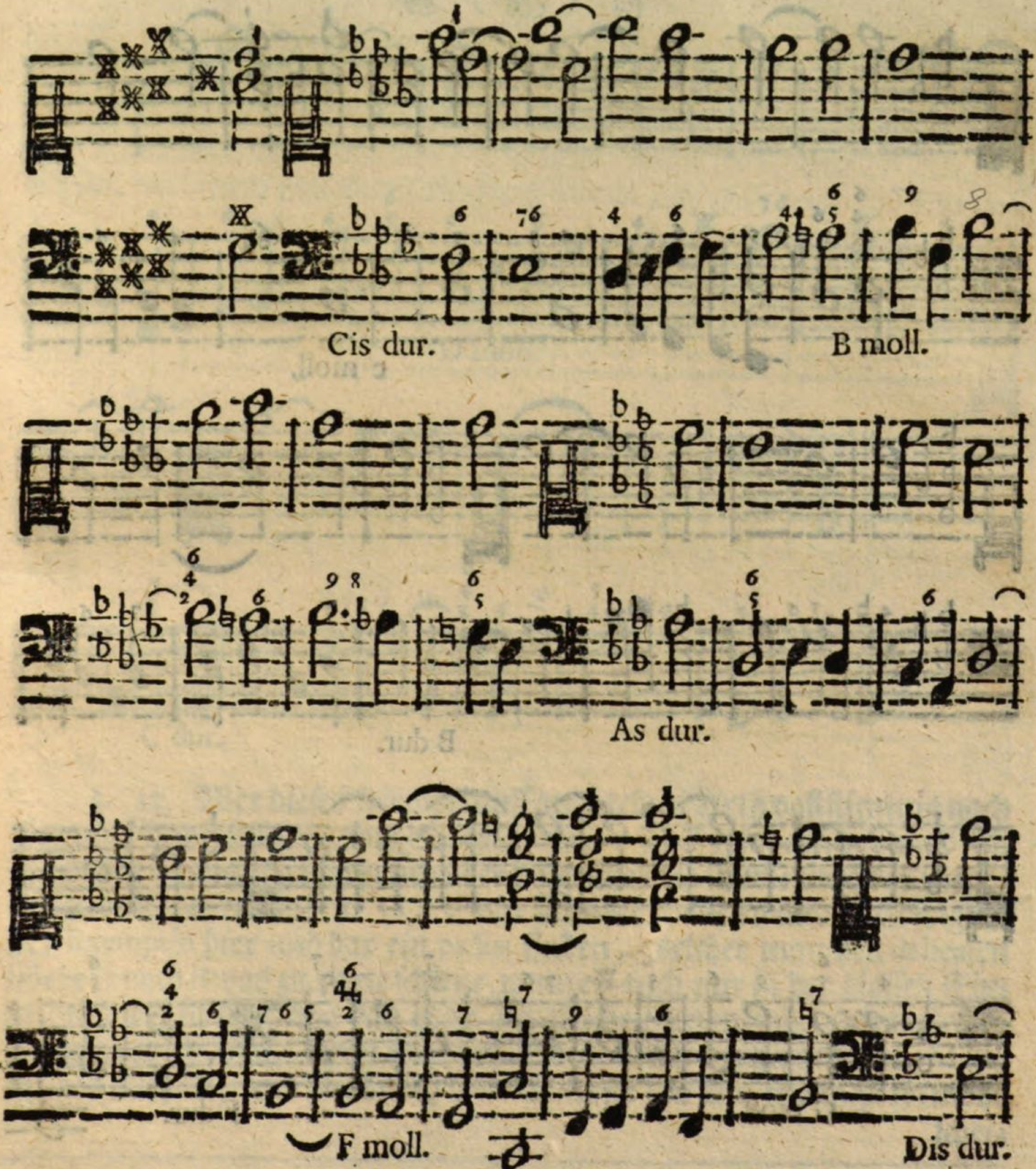
Alle dieſe Exempel aber wollen wir im ſtylo gravi oder Alla breve vorſtellen, nicht der Meinung, daß man dieſen regulirten ſtylum wieder ſeine Natur zu dergleichen Exorbitantien obligiren wolte: ſondern weil man daraus den Schluß machen kan, daß wenn dergleichen Circulationes ſich in dieſen harmoniöſen und legalen Stylo ohne Verletzung des Gehöres practiciren laſſen, ſo muß es nothwendig in allen andern viel freyern Stylis deſto eher angehen, allwo man mit eintzeln Stimmen ſich auffhalten, hin und wieder badiniren, und das Ohr mit mehren Fineſſen betrügen kan.

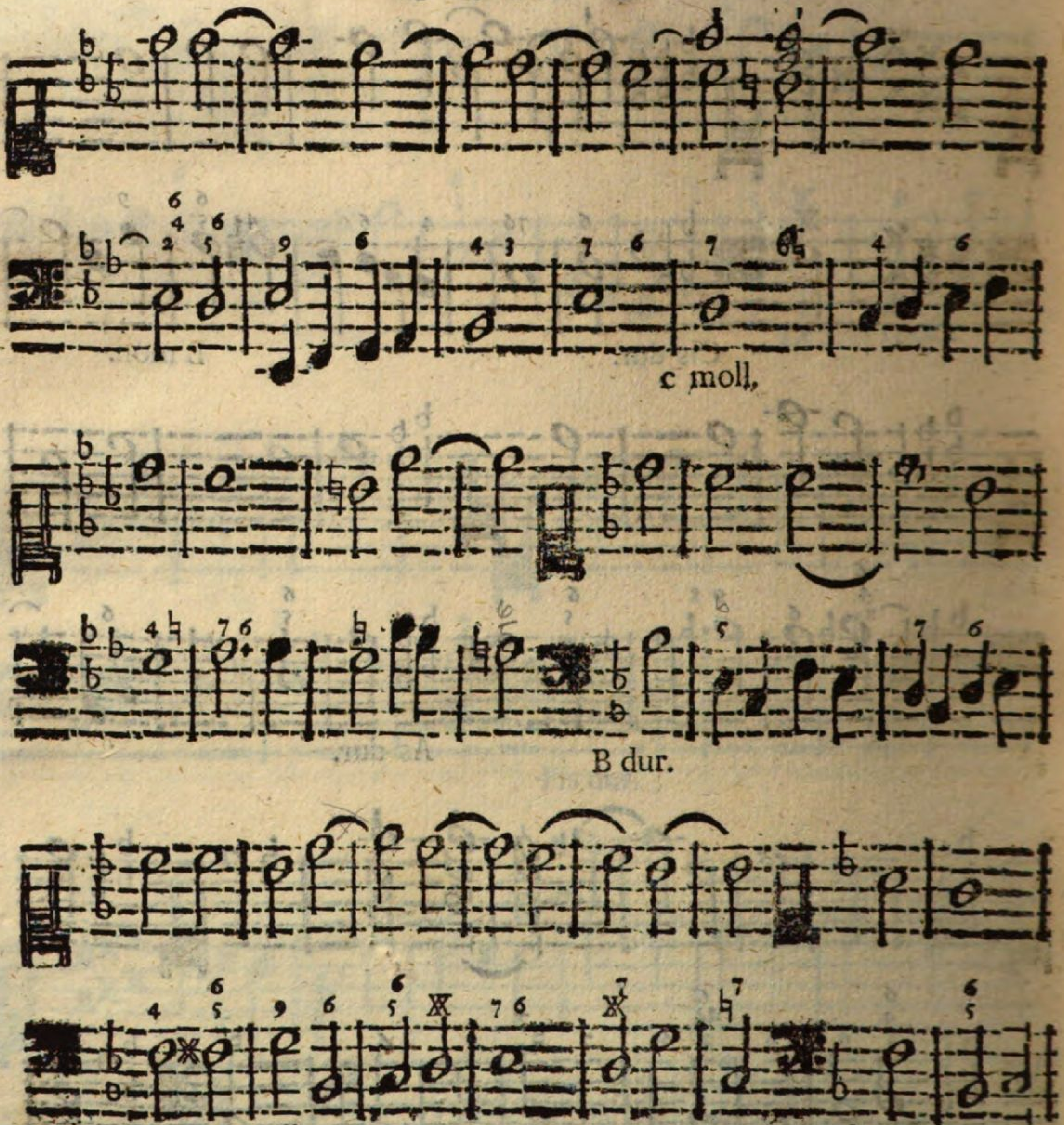
§. 11. Wir ſchreiten alſo zum erſten Exempel, und zwar geben wir iedesmahl nur die euſerſte Stimme der rechten Hand zu dem bezifferten Baſſe an, mit dem Bedeuten, daß wer dieſe Exempel durchſpielen und nach ſeinem Gehöre probiren will, der mag die Mittel-Stimmen ſelbſt, ſo wohl mit der rechten als lincken Hand ſo vollſtimmig dazu greiffen, als es ihm gefällig, welches vollſtimmige Weſen allhier in Noten zu ſetzen, eben ſo überflüßig wäre, als es die Exempel nur obſcur machen würde.

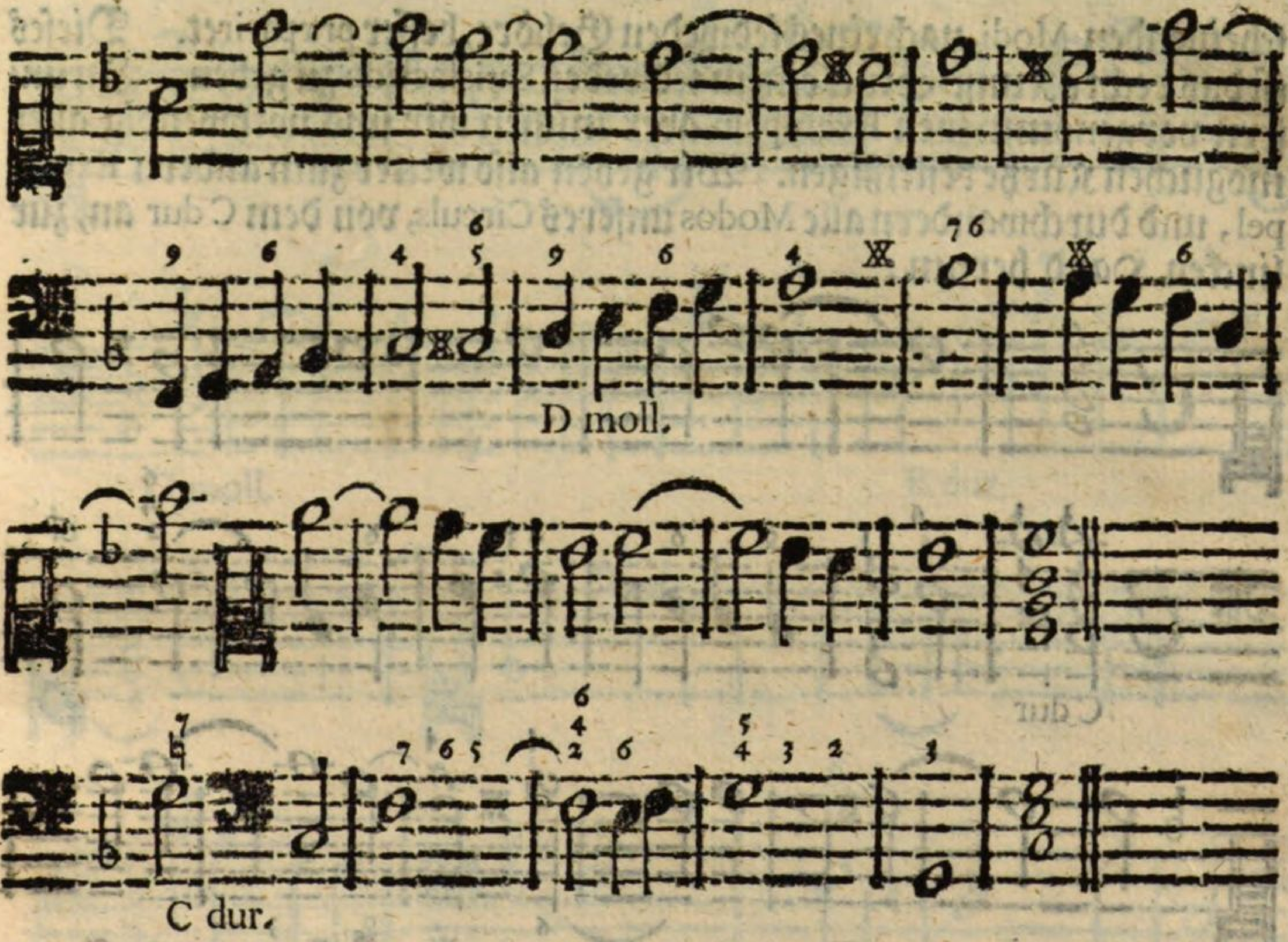

C dur.
A moll.
G dur.
E moll.
D dur.


H moll.
A dur.
Fis moll
E dur.
Fis moll.


H dur.
Gis moll.
Fis dur.
Dis moll.


Cis dur.
B moll.
As dur.
F moll.
Dis dur.

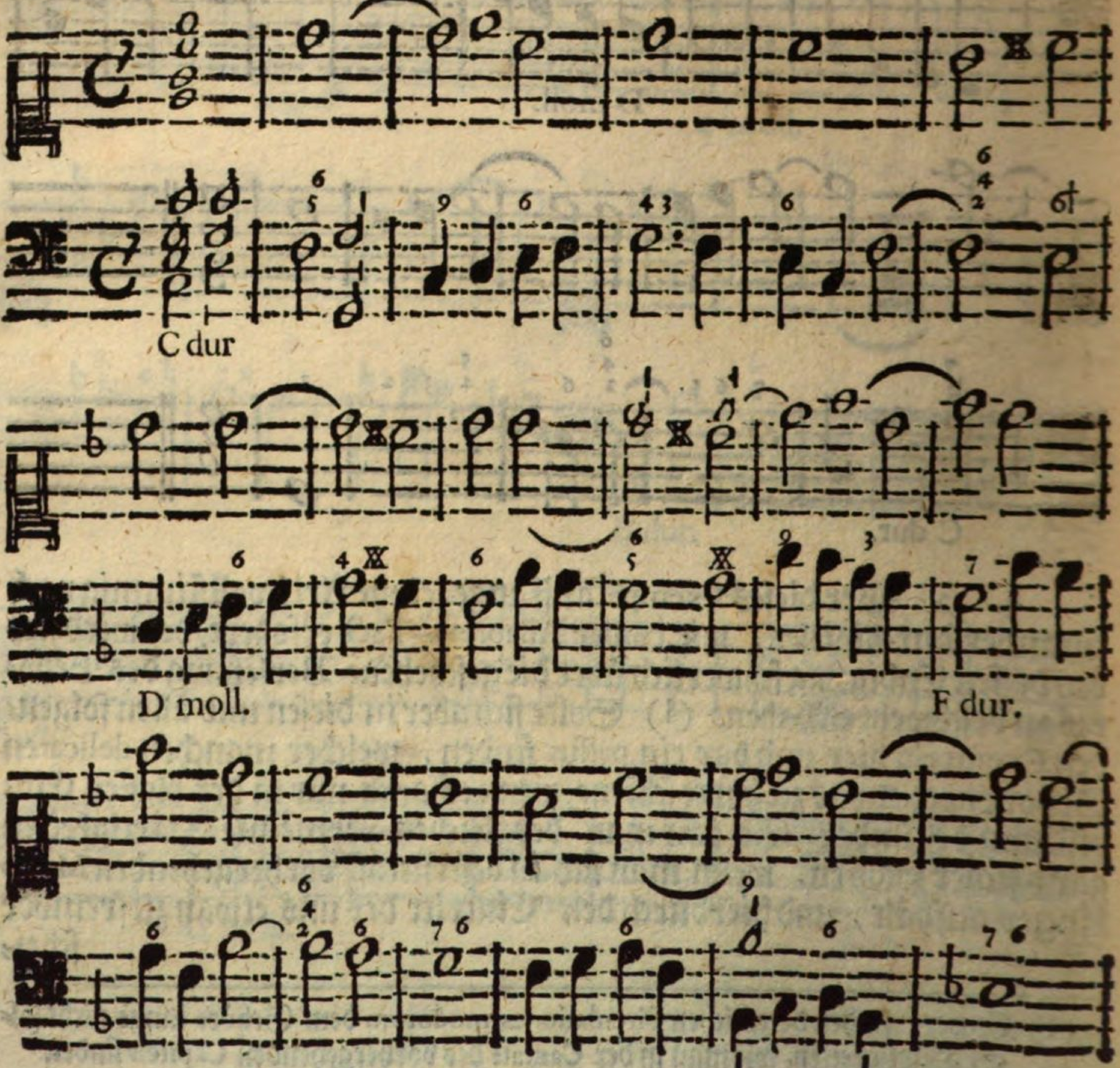

c moll,
B dur.
G moll.
F dur.

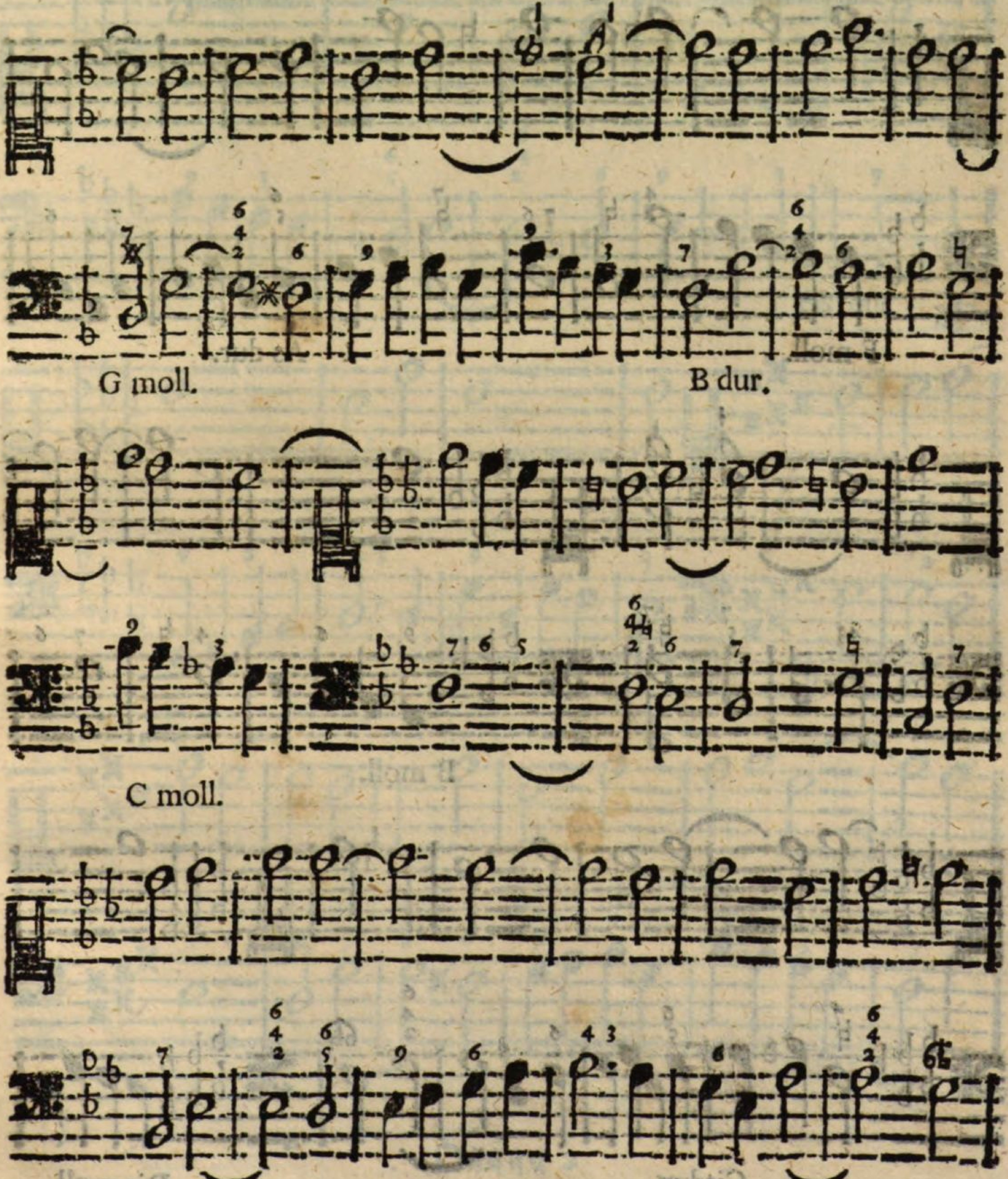


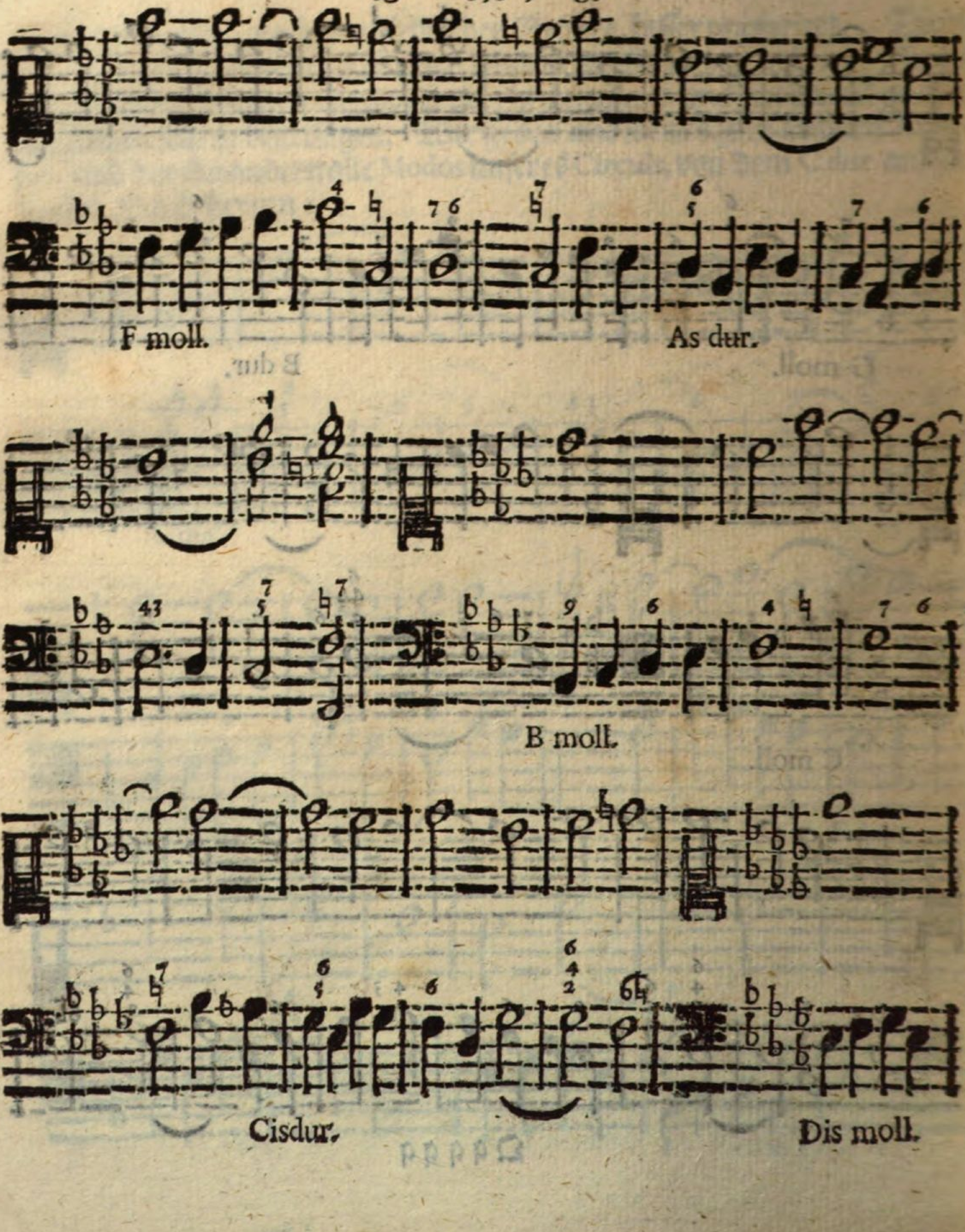
§. 12. Wer dieſes Exempel auff angegebene Arth vollſtimmig nach einander durchſpielet, wie es der Allabreve-Tact erfodert, der wird ſich bey deſſen Endigung ſchwerlich über die geſchehene Verletzung des Gehöres zu beſchwehren haben. (l) Solte ſich aber in dieſen und allen folgenden Exempeln hier und dar ein paſſus finden, welcher manchen delicaten Gehöre noch etwas zu harte ſchiene, wenn es auch nur in der bloſſen Einbildung beſtünde: So kan man dergleichen vermeinte Härtigkeiten gantz ſicher elidiren, wenn man ſich in dem nechſt vorhergehenden Modo länger aufhält, und hierdurch den Eintritt des uns etwan zu frembde ſchei-

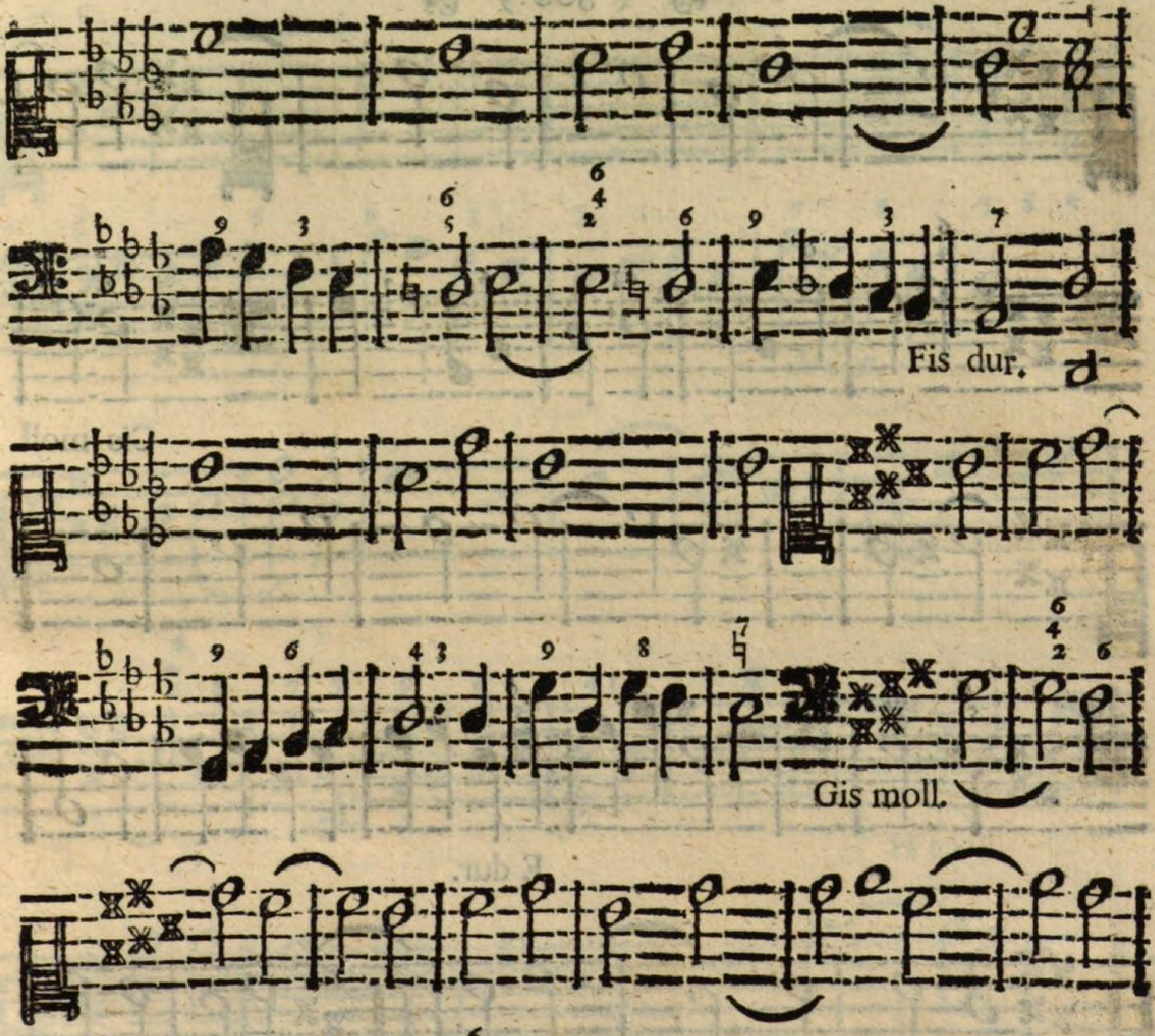
(l) Es verurſachen dergleichen Circulationes modorum dem Gehöre lange nicht ſolche Härtigkeiten, wie man in der Cantate des vorhergehenden Capitels findet.

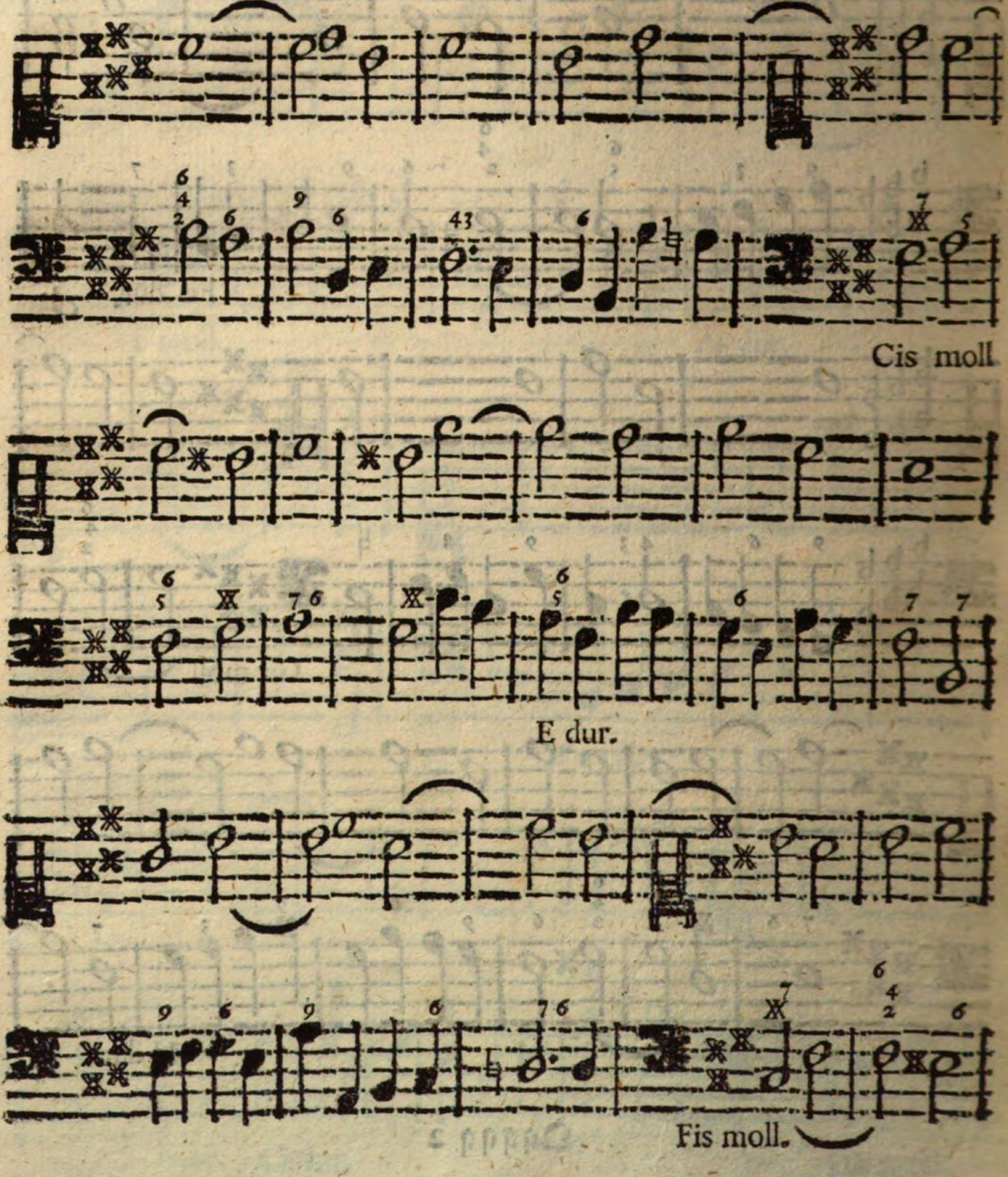
ſcheinenden Modi, nach eines iedweden Gehöre, beſſer præpariret. Dieſes iſt das rechte Kunſt-Stück einem iedweden Satisfaction zu geben. In unſern vorgenommenen Exempeln aber müſſen wir uns nothwendig aller möglichen Kürtze befleißigen. Wir gehen alſo weiter zum andern Exempel, und durchwandern alle Modos unſeres Circuls, von dem C dur an, zur lincken Hand herum:

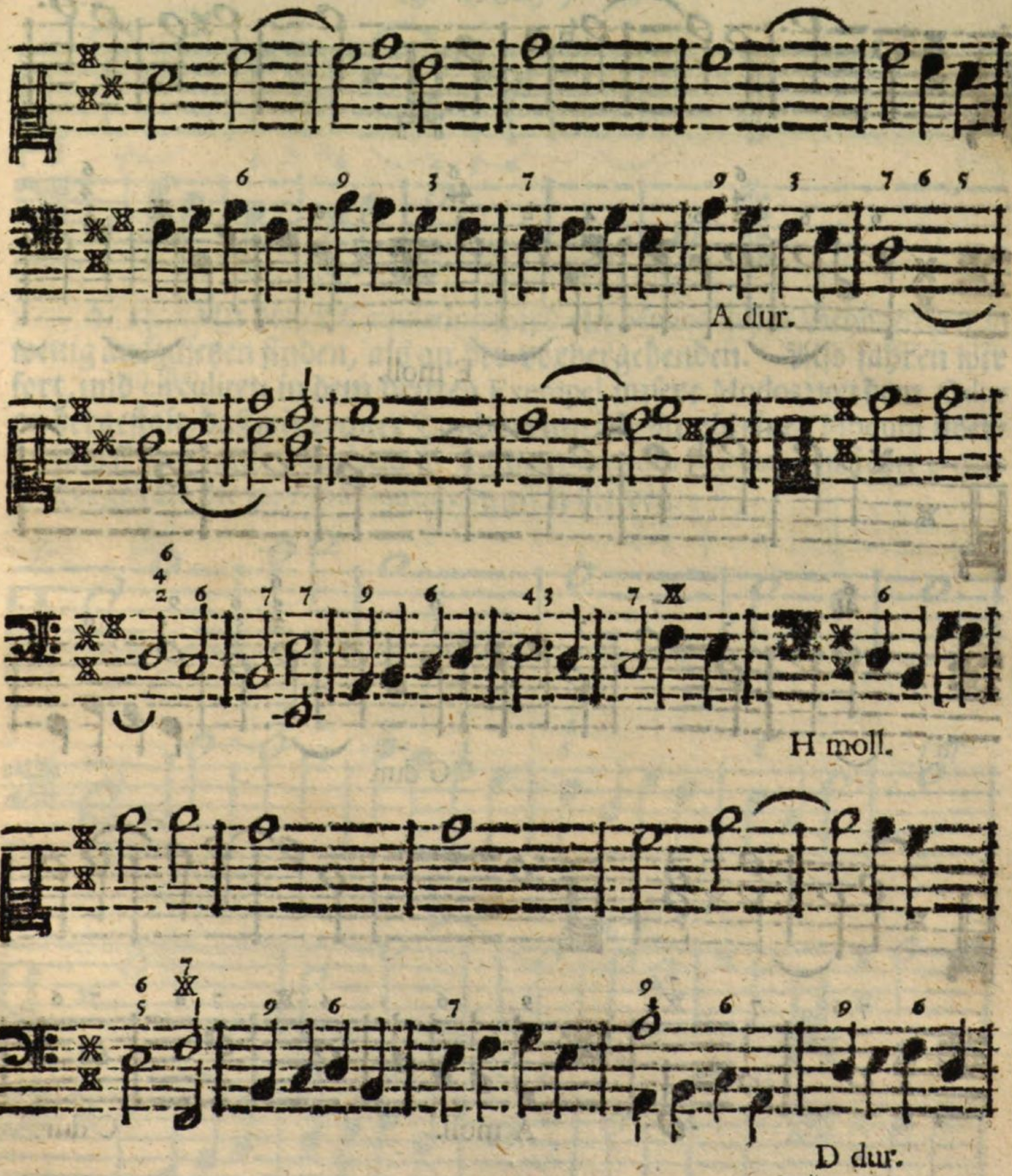


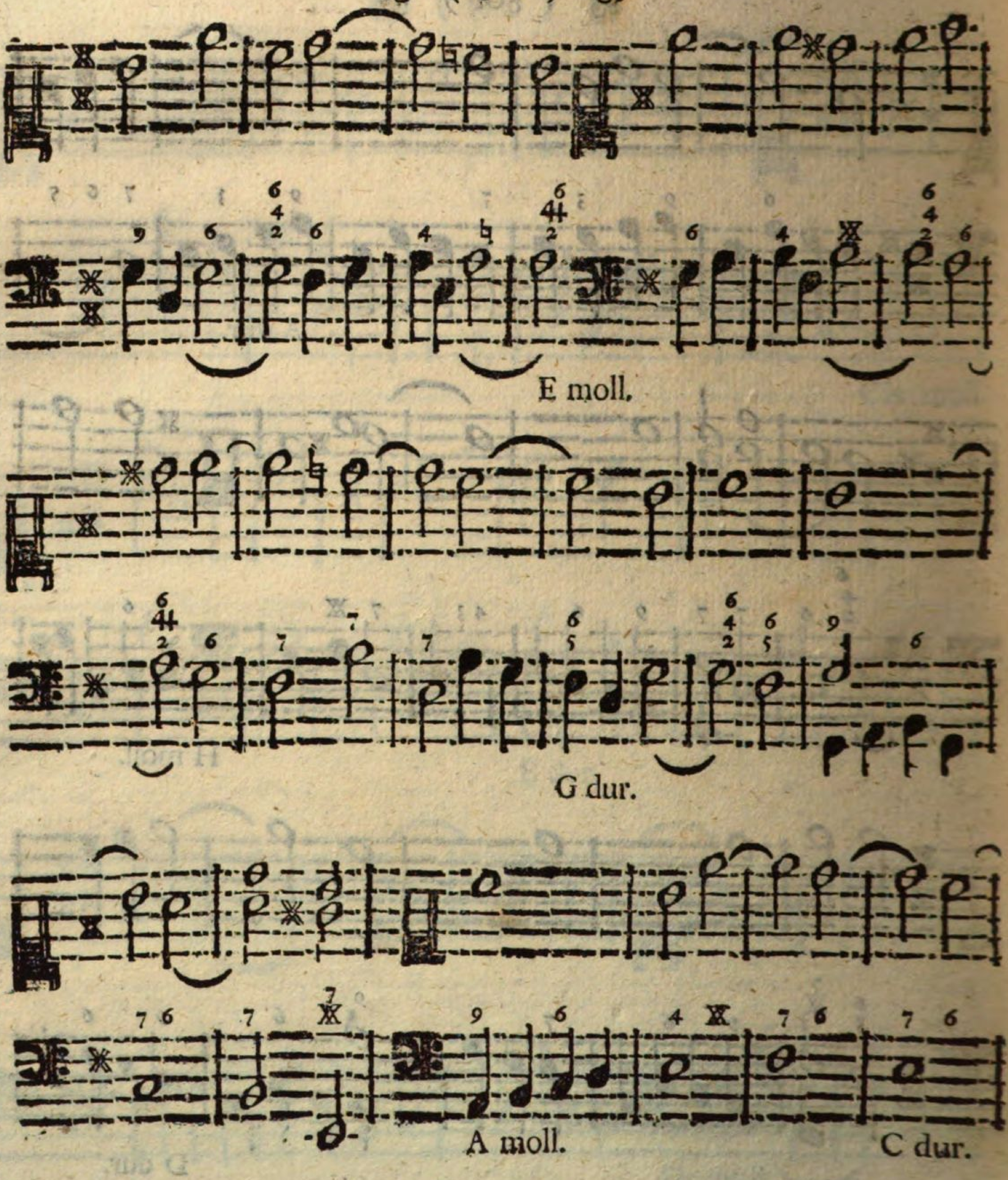

G moll.
B dur.
C moll.

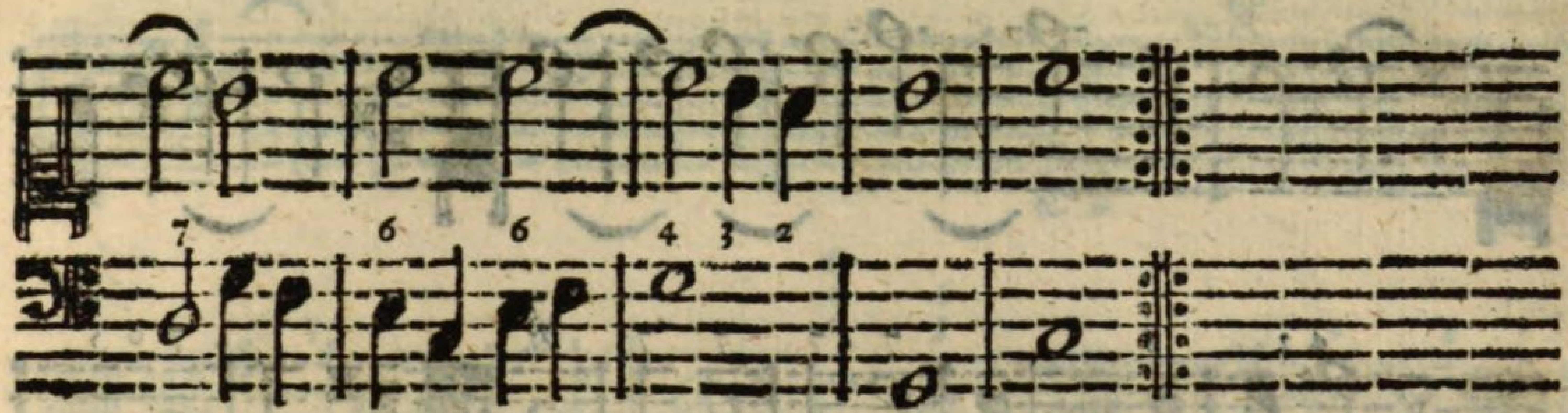

F moll.
As dur.
B moll.
Cisdur.
Dis moll.


Fis dur.
Gis moll.
H dur.

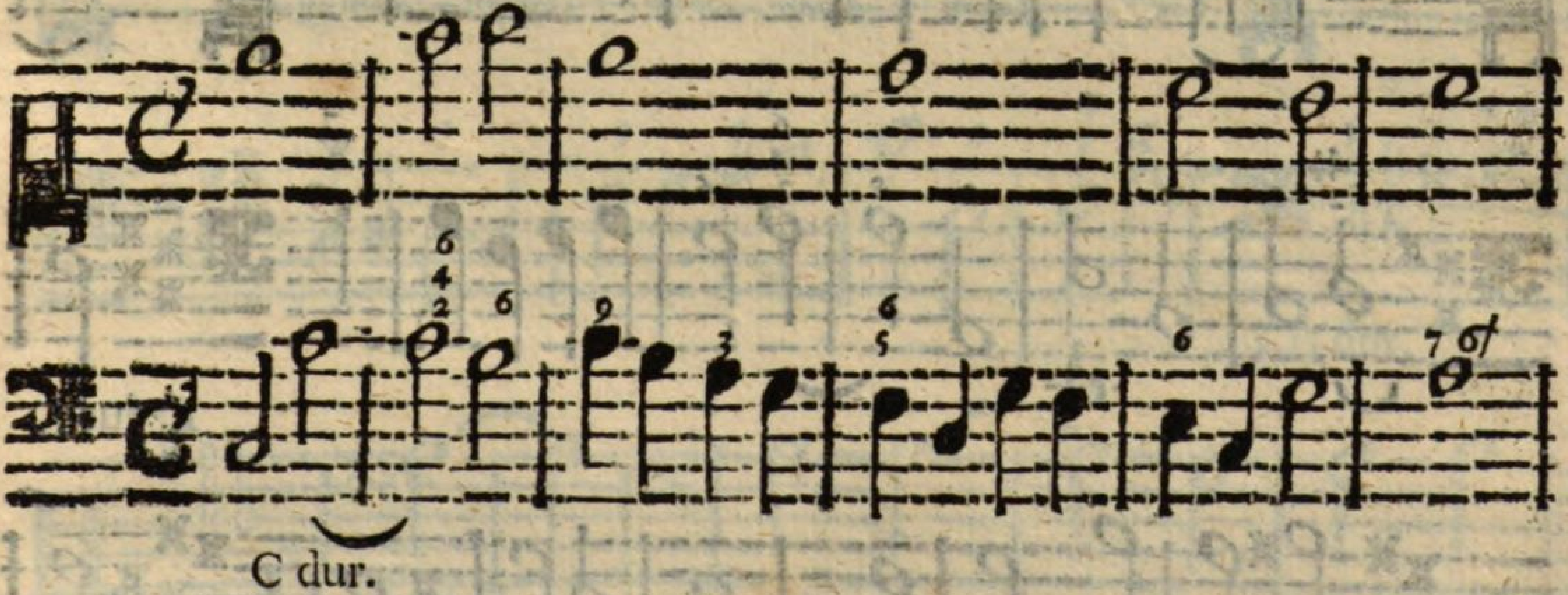

Cis moll
E dur.
Fis moll.

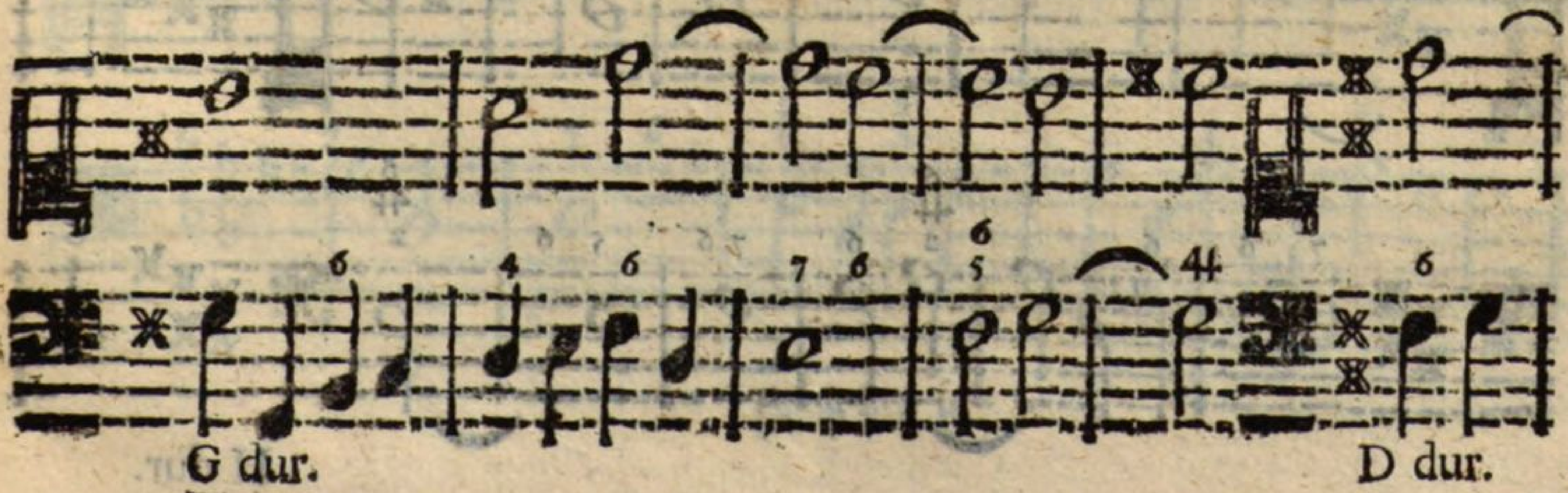

A dur.
H moll.
D dur.

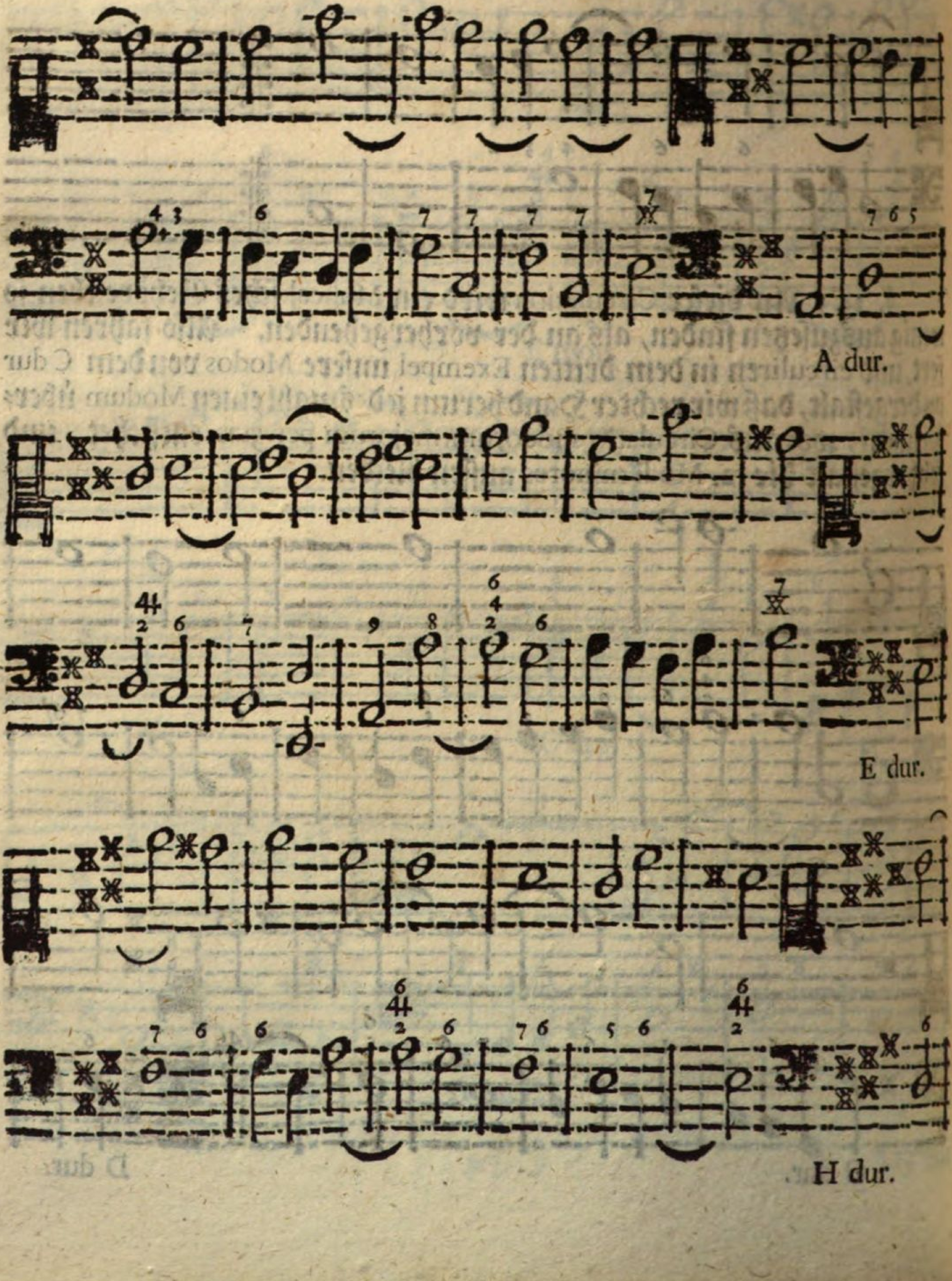

E moll.
G dur.
A moll.
C dur.

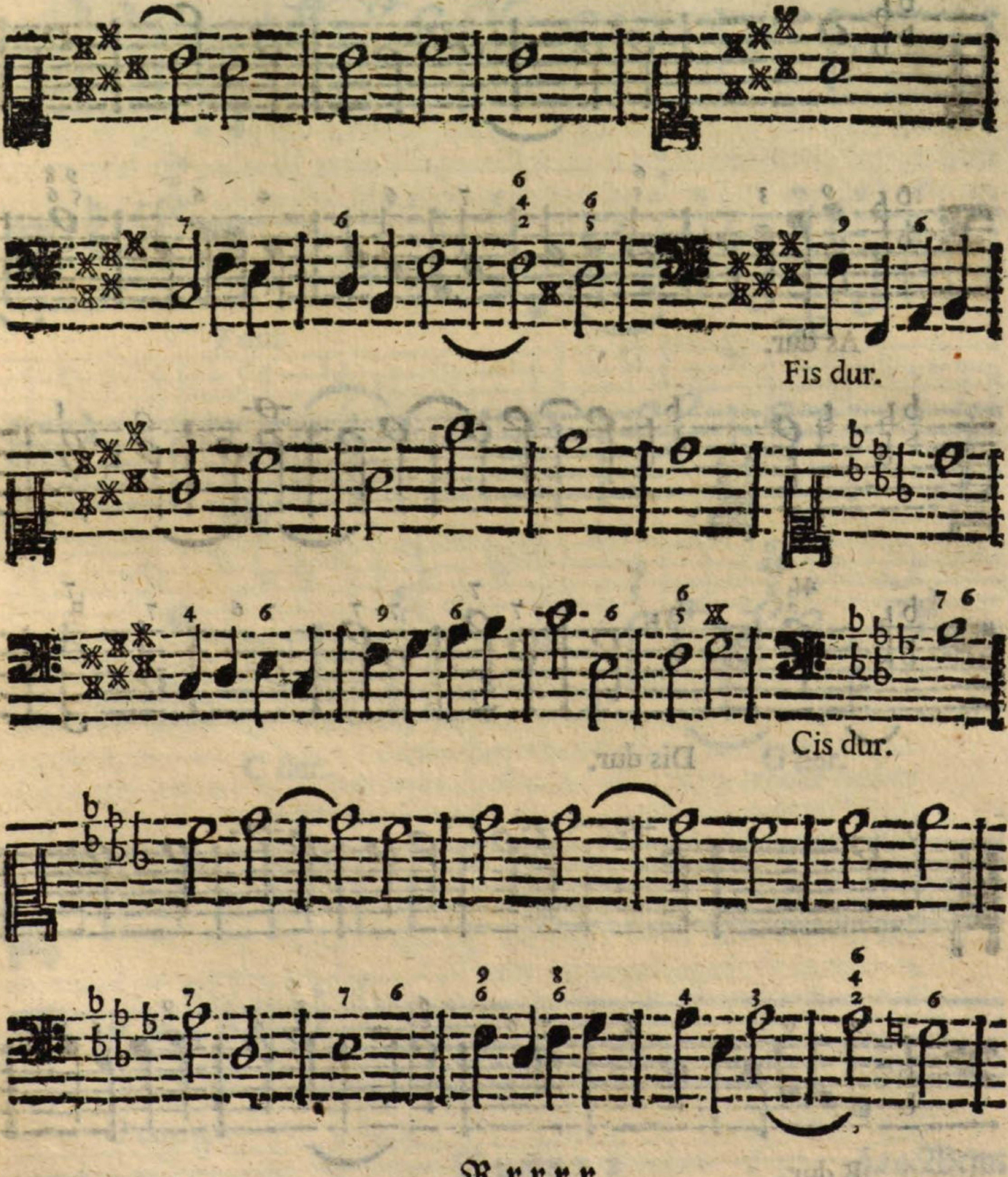


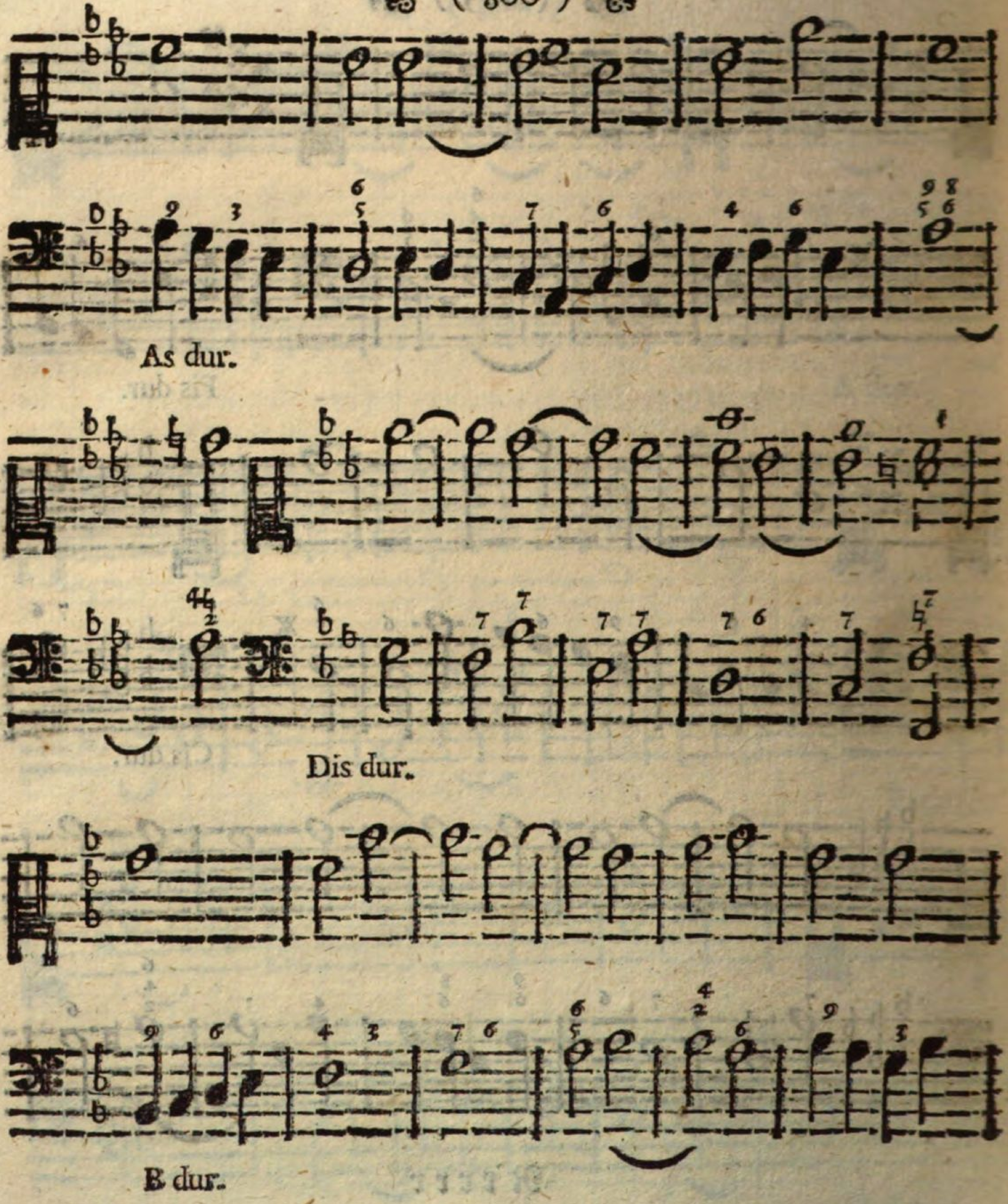
§. 13. An dieſer Circulation wird ein Muſicaliſches Gehöre eben ſo wenig auszuſetzen finden, als an der vorhergehenden. Alſo fahren wir fort, und circuliren in dem dritten Exempel unſere Modos von dem C dur an dergeſtalt, daß wir rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio modorum majorum per 5tas entſtehet, und ſolchergeſtalt die 12. Modi minores auſſen bleiben.

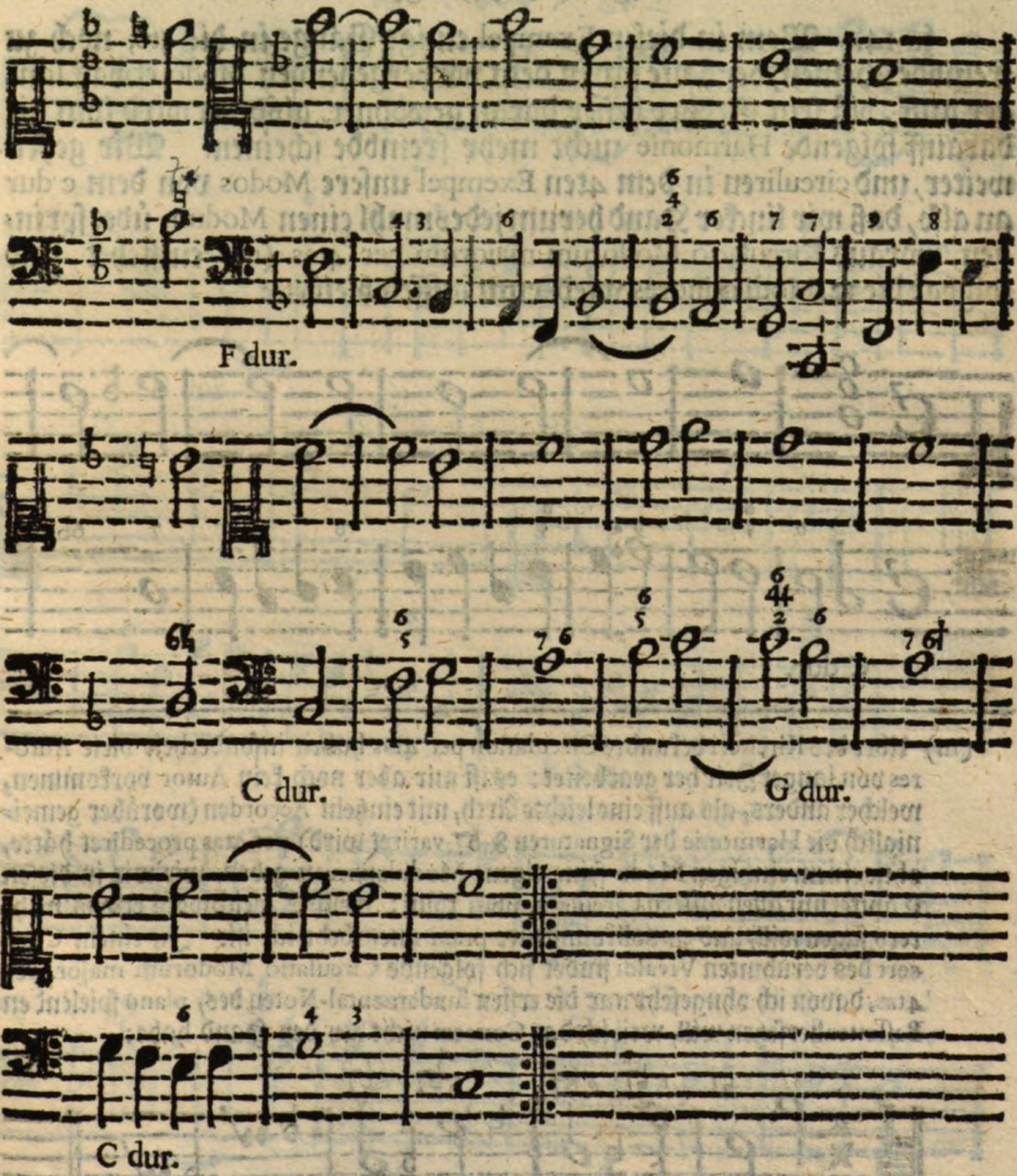




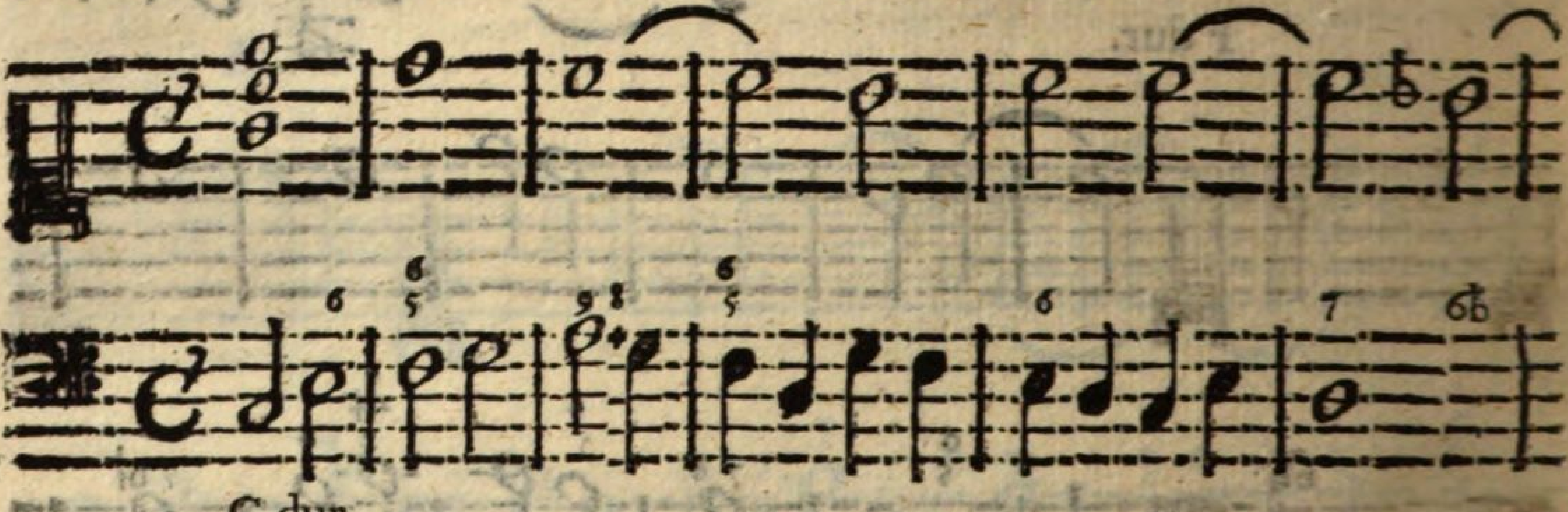

A dur.
E dur.
H dur.


Fis dur.
Cis dur.


As dur.
Dis dur.
B dur.

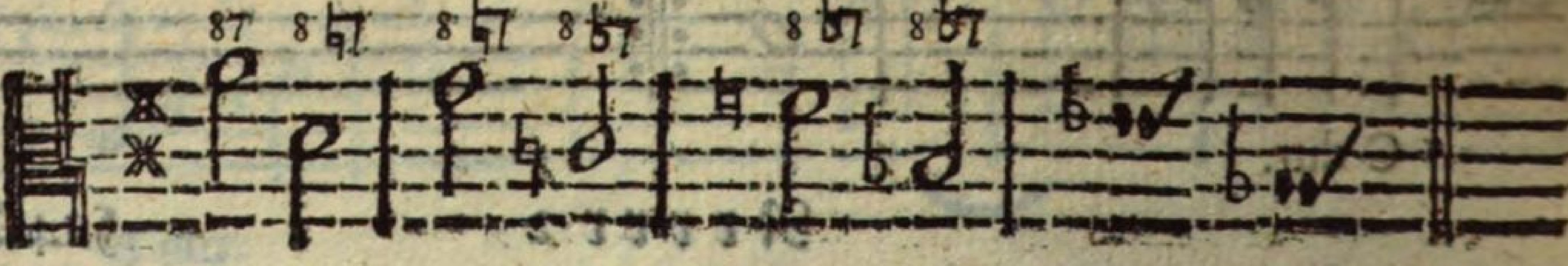

F dur.
C dur.
G dur.
C dur.

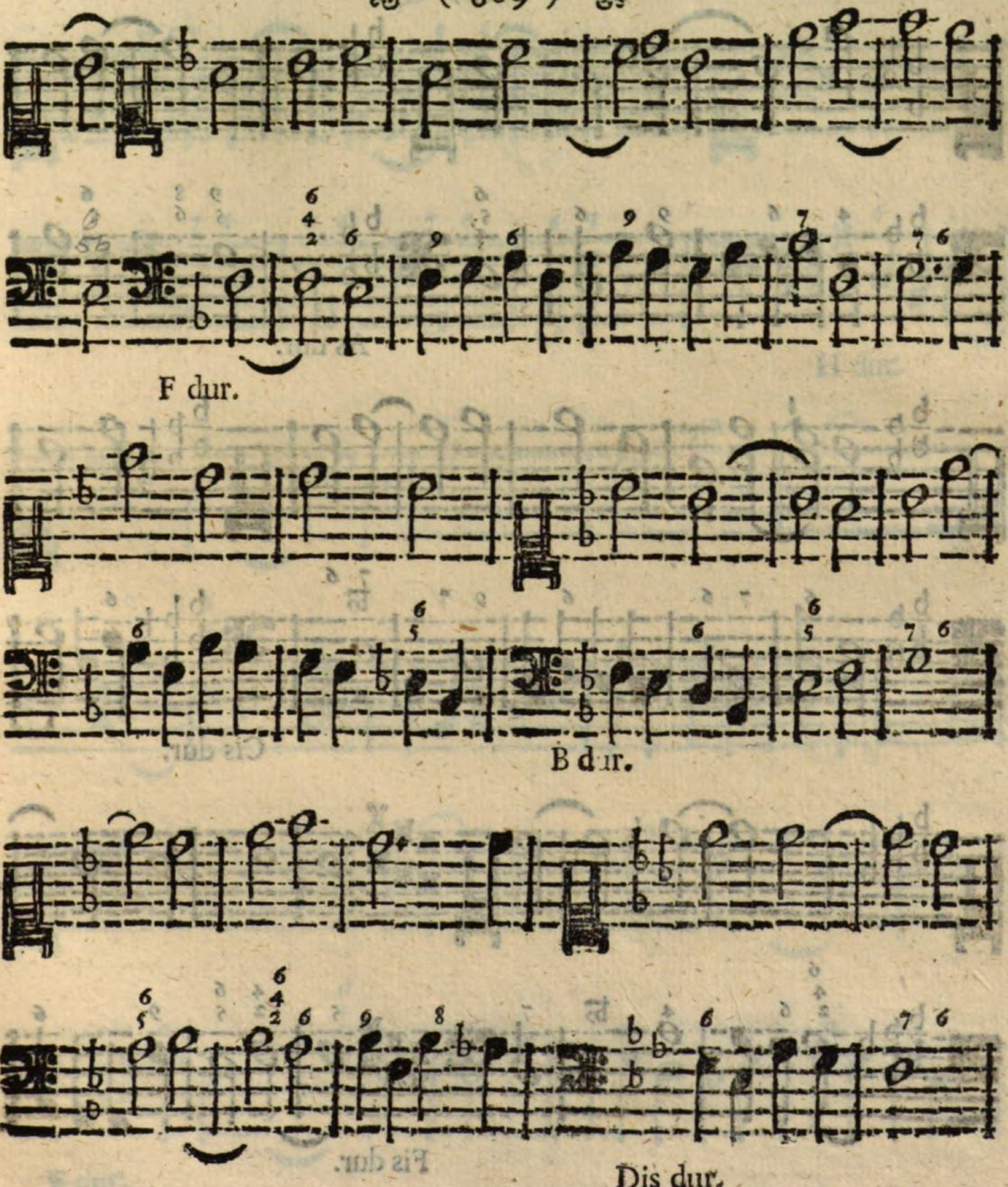
§. 14. Wem in dieſen Exempel einige Gänge in die 5te, noch zu frembde ſcheinen, der halte ſich in dem vorhergehenden Modo etwas länger auff, biß ſein Gehöre beſſer daran gewöhnet, alsdenn wird ihm die darauff folgende Harmonie nicht mehr frembde ſcheinen. Wir gehen weiter, und circuliren in dem 4ten Exempel unſere Modos von dem c dur an alſo, daß wir lincker Hand herum jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio Modorum majorum per 4tas (m) entſtehet, und folgbar die 12. Modi minores wiederum auſſen bleiben:

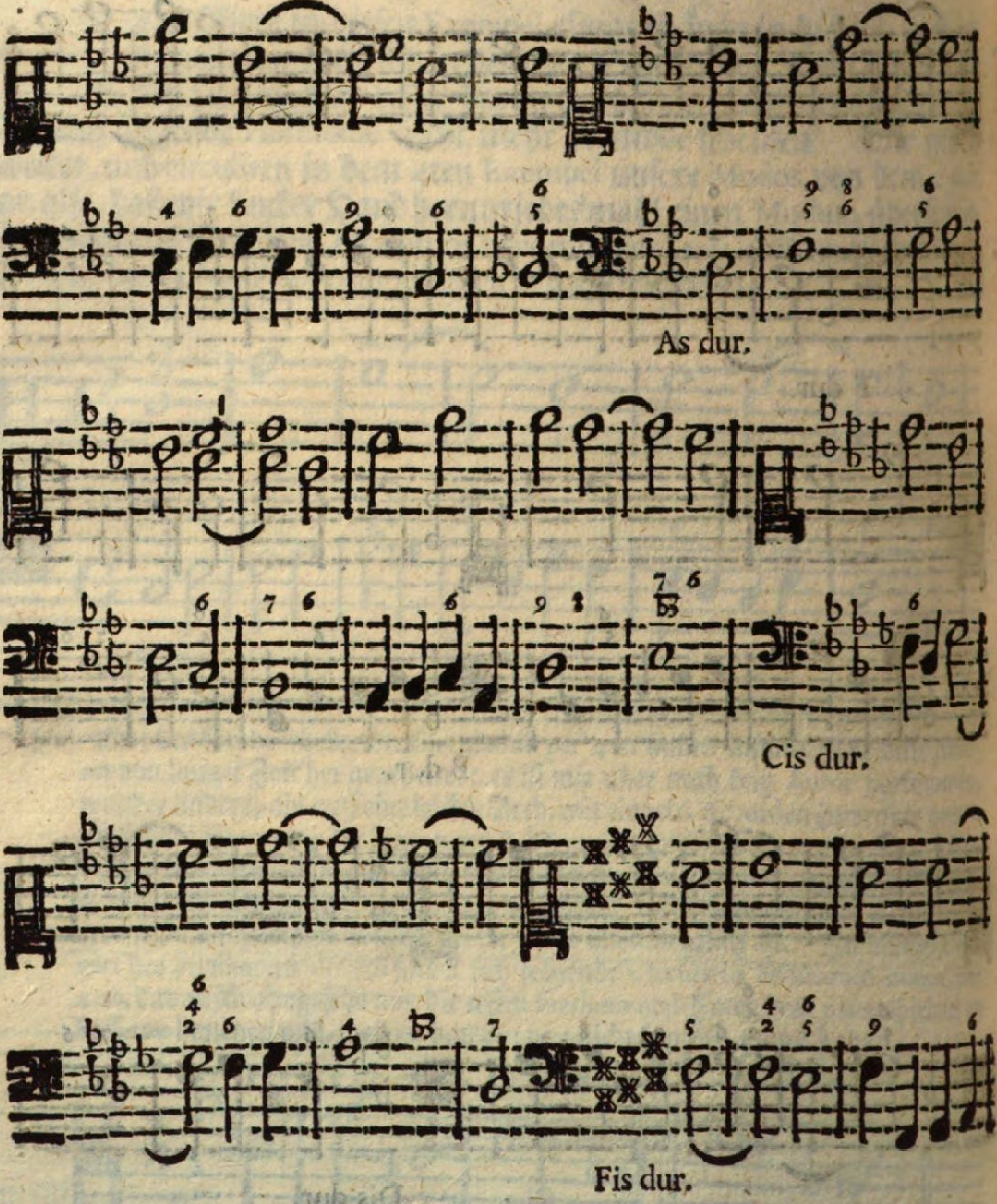


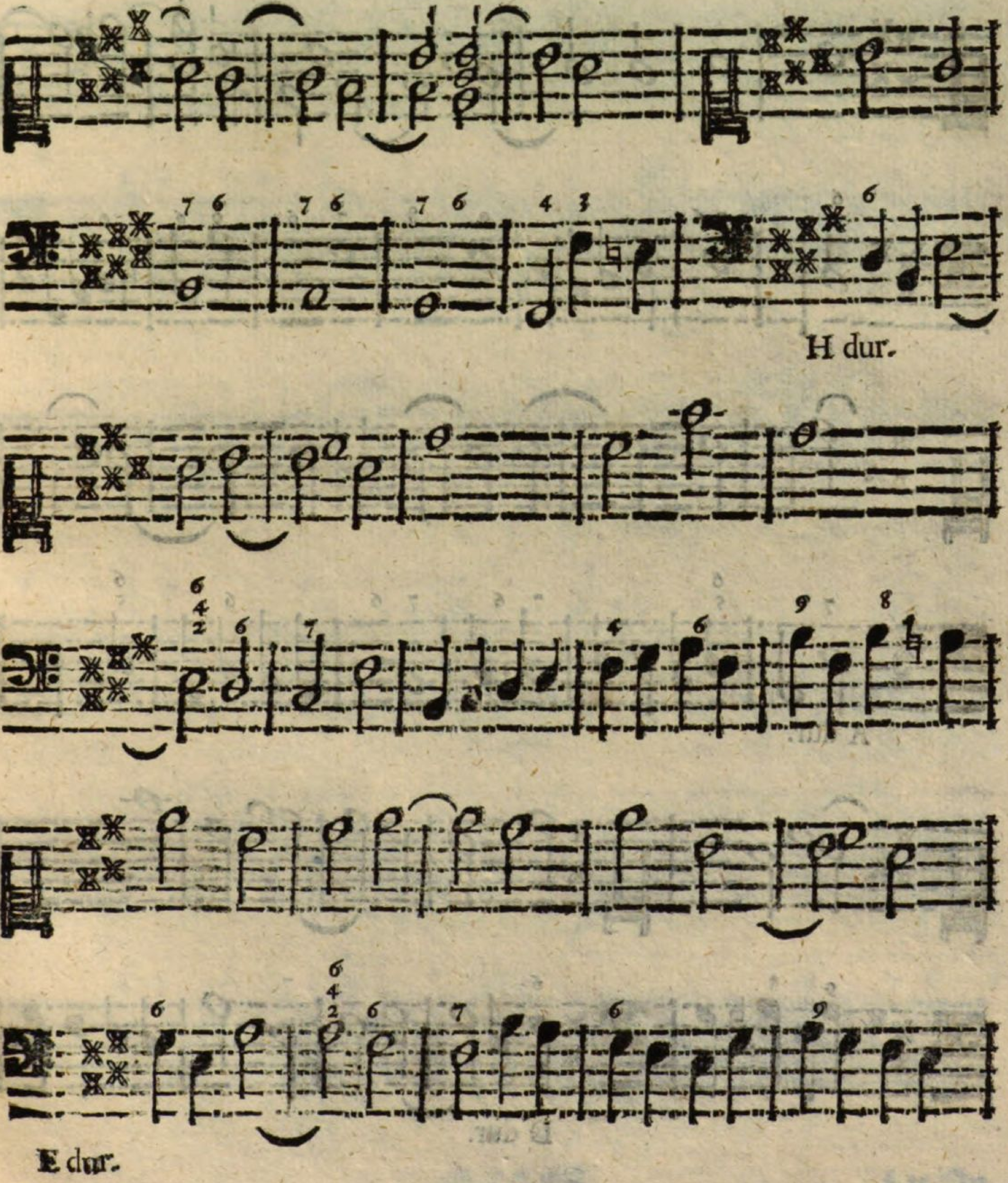
C dur.

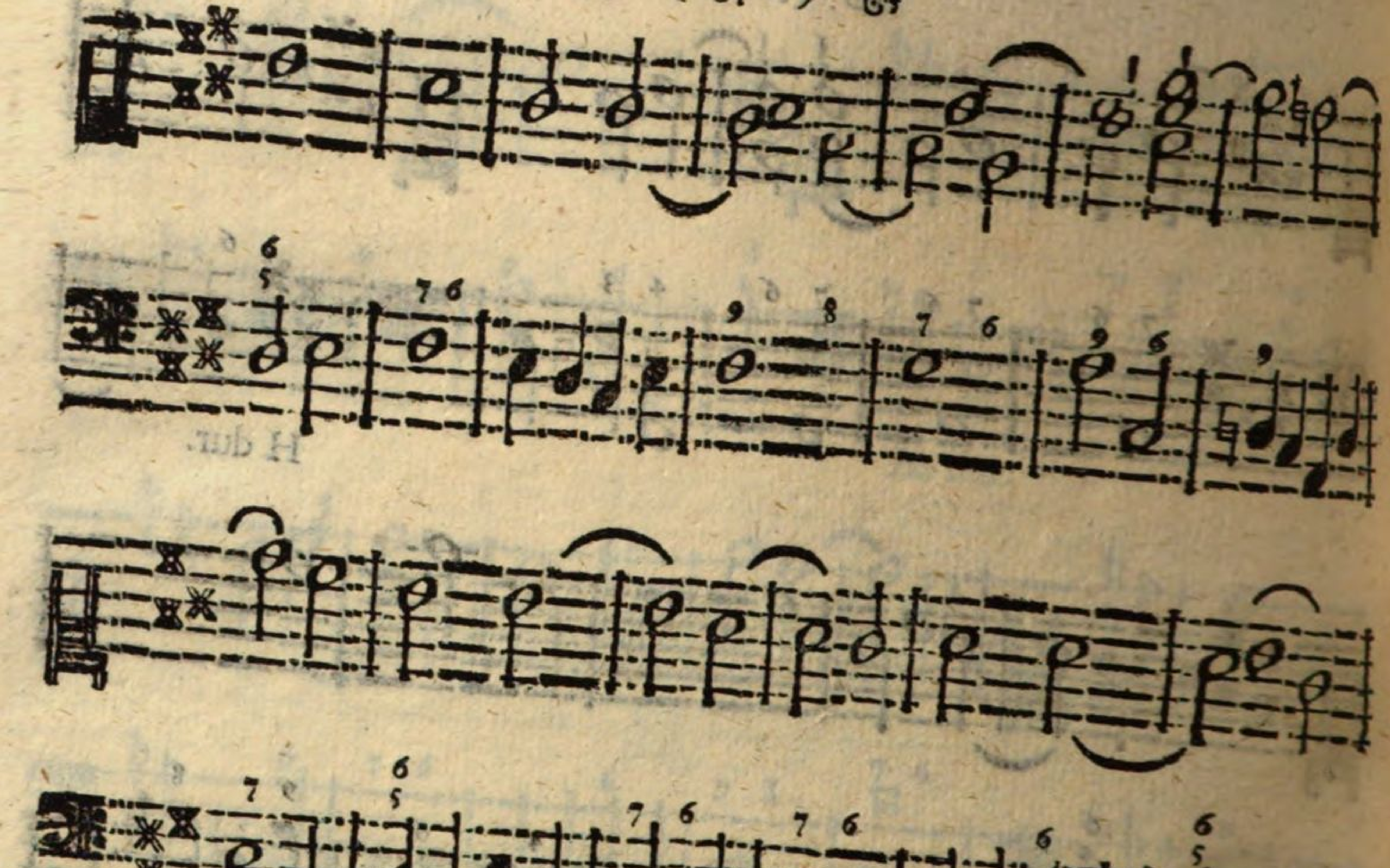
(m) Uber des Kircheri bekandte Circulation per 4tas haben inſonderheit viele Autores von langer Zeit her gearbeitet: es iſt mir aber noch kein Autor vorkommen, welcher anders, als auff eine leichte Arth, mit eintzeln Accorden (worüber gemeiniglich die Harmonie der Signaturen 8 ♭7 variret wird) per 4tas procediret hätte, ohne einem eintzigen Modo ſeine eigene Modulation zu geben, wie wir in dieſen Capitel mit allen unſern Circulationibus thun; welches gleichwohl etwas mehrers ſagen will, und zu vollkommener praxi unentbehrlich iſt. In einem Concert des berühmten Vivaldi findet ſich folgende Circulatio Modorum major. per 4tas, davon ich ohngefehr nur die erſten fundamental-Noten des, piano ſpielenten Baſſettes herſetzen will, weil ich das Concert nicht bey der Hand habe:

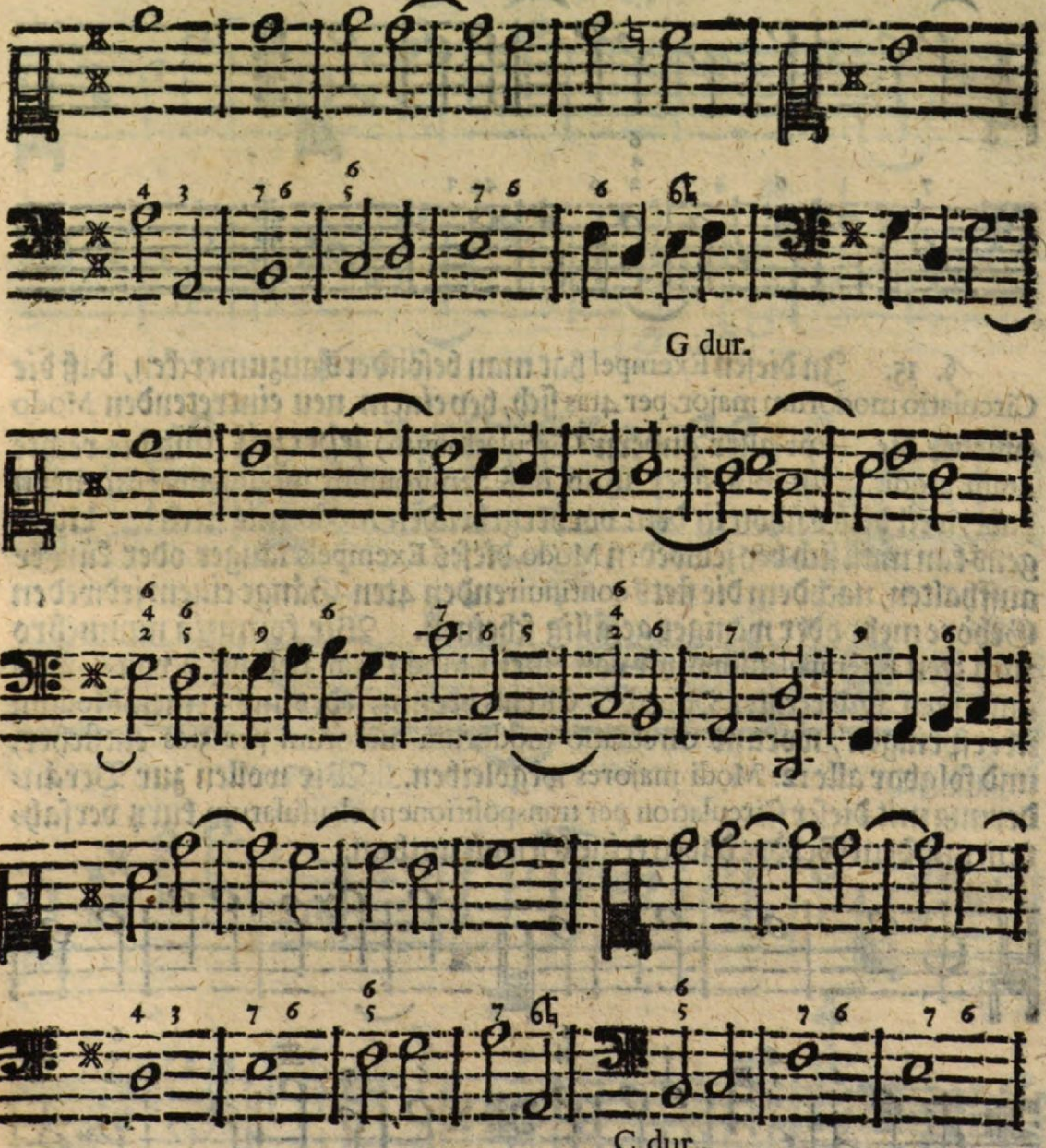


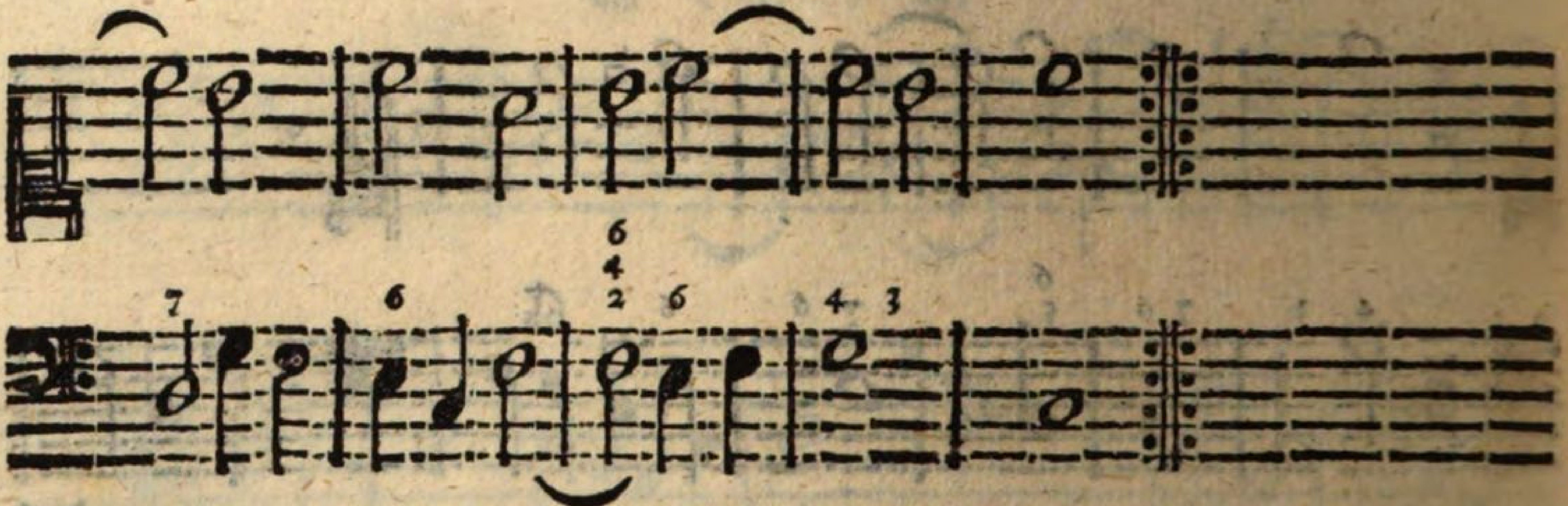

F dur.
B dur.
Dis dur.


As dur.
Cis dur.
Fis dur.

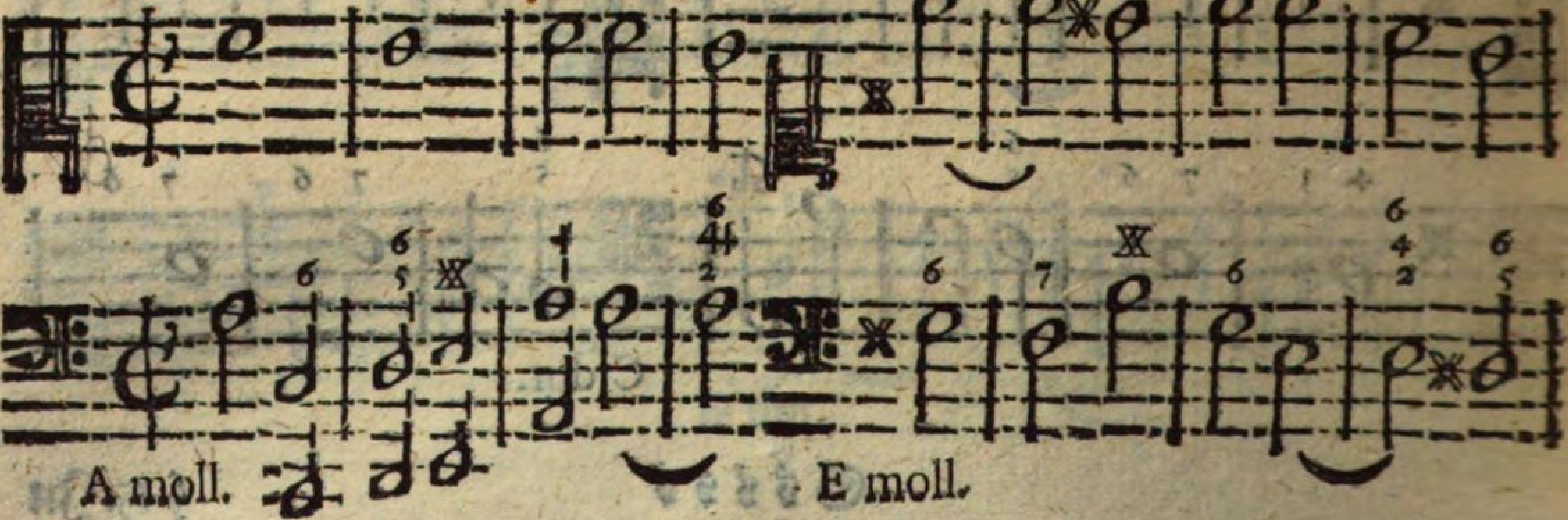

H dur.
E dur.

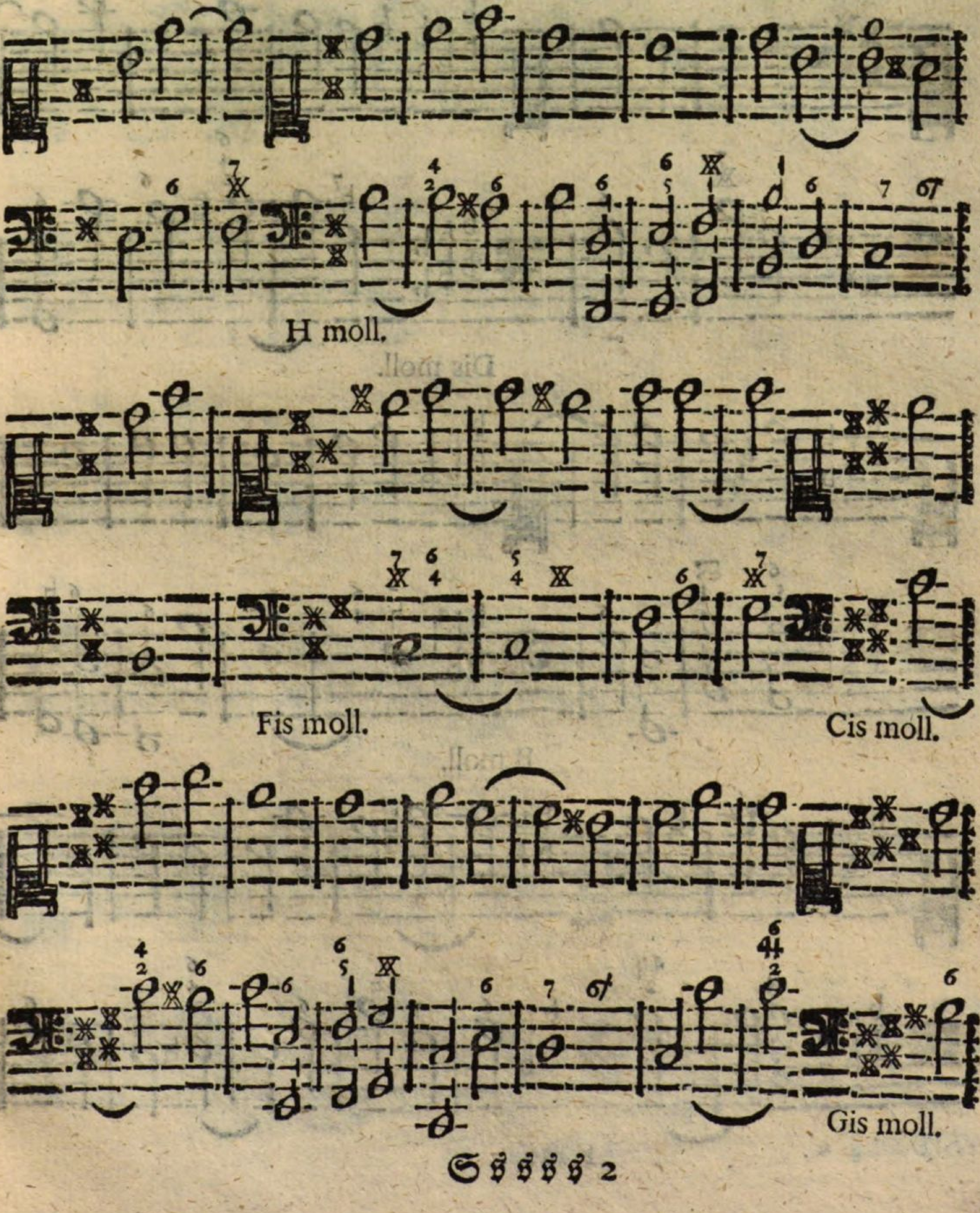

A dur.
D dur.

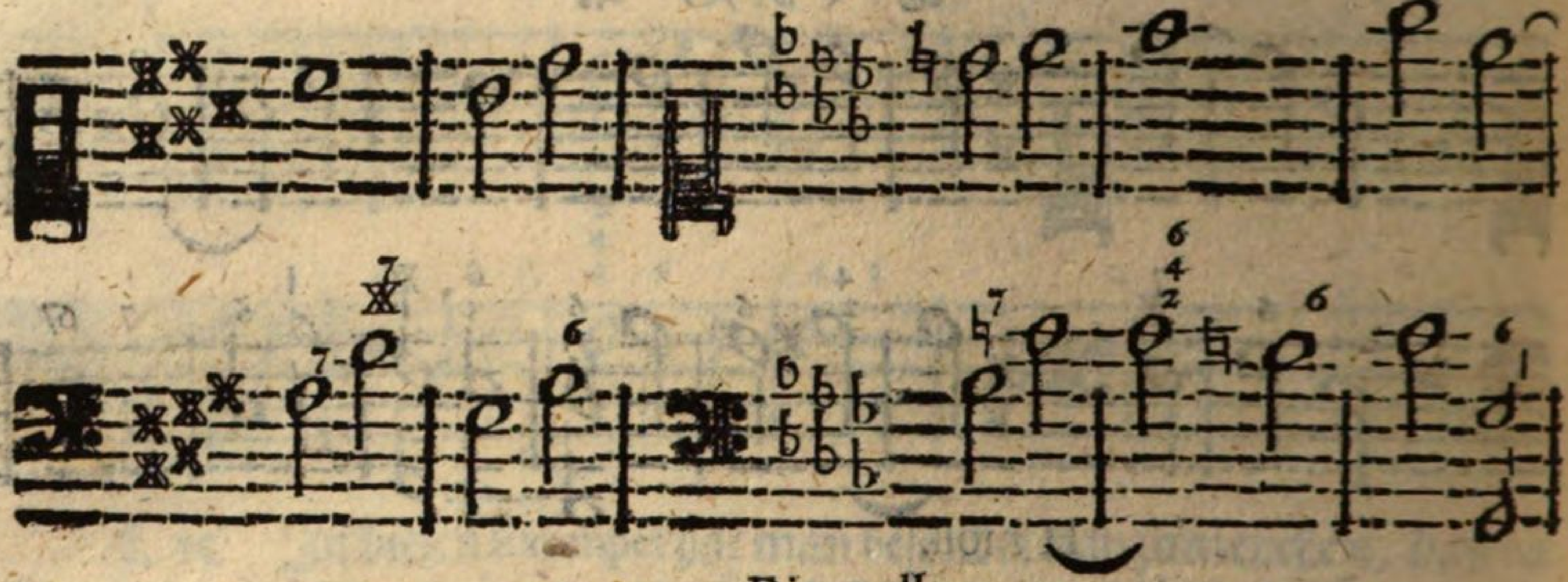

G dur.
C dur.



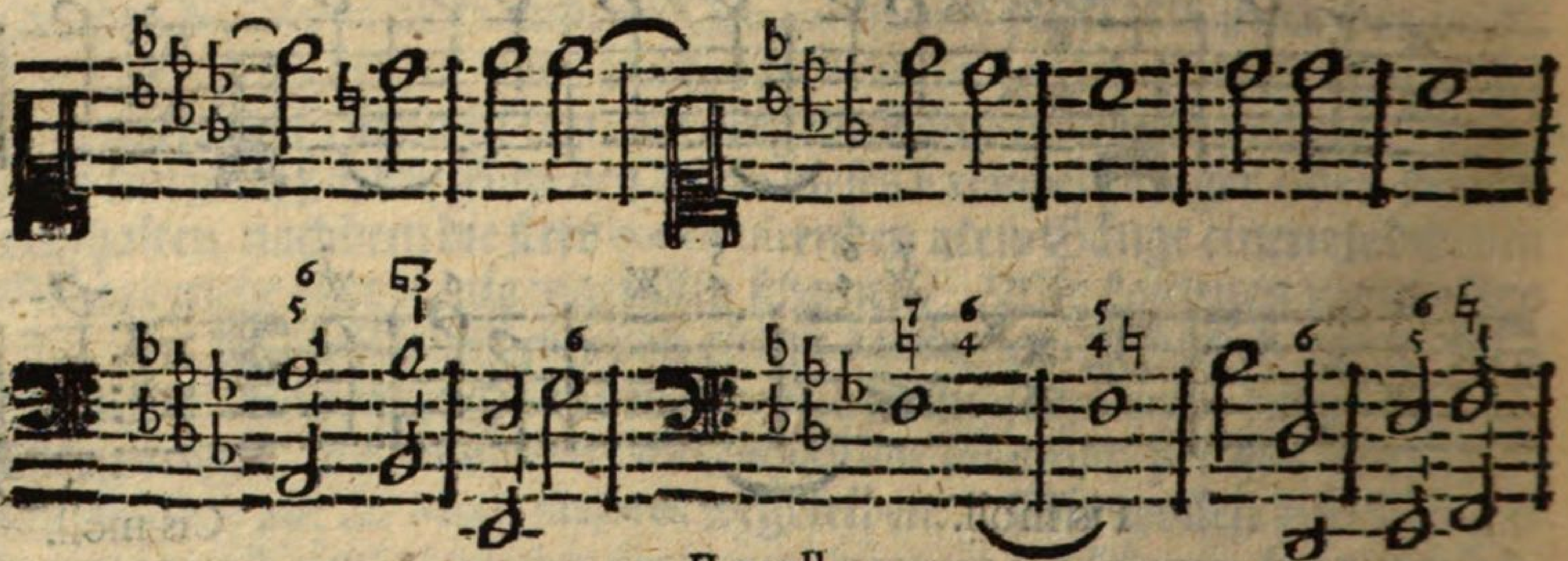
§. 15. In dieſen Exempel hat man beſonders anzumercken, daß die Circulatio modorum major. per 4tas ſich, bey einem neu eintretenden Modo (wieder die Natur aller andern Circulationum) jederzeit umb die rechte 4tam modi, niemahls aber umb das Semitonium modi zu bekümmern habe, weil dieſes ſchon in dem vorhergehenden Modo mit ſtecket. Ubrigens kan man ſich bey jedweden Modo dieſes Exempels länger oder kürtzer auffhalten, nachdem die ſtets continuirenden 4ten-Gänge einem jedweden Gehöre mehr oder weniger gefällig ſcheinen. Wir kommen nunmehro zum 5ten Exempel, allwo wir von einem Modo min. nehmlich von A moll anfangen, und rechter Hand des Circuls herum, jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio modorum minorum per 5tas entſtehet, und folgbar alle 12. Modi majores wegbleiben. Wir wollen zur Veränderung mit dieſer Circulation per transpoſitionem clauſularum kurtz verfahren, und dem Gehöre dabey keine Gewalt anthun.



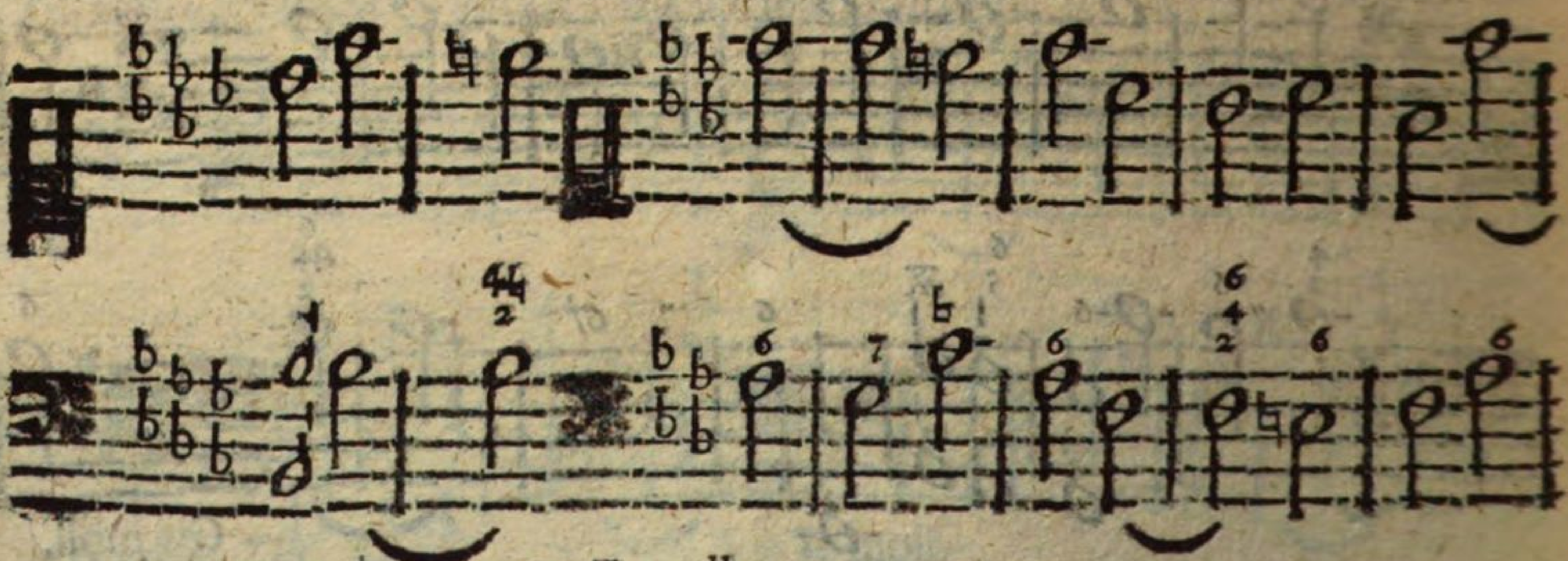

H moll.
Fis moll.
Cis moll.
Gis moll.



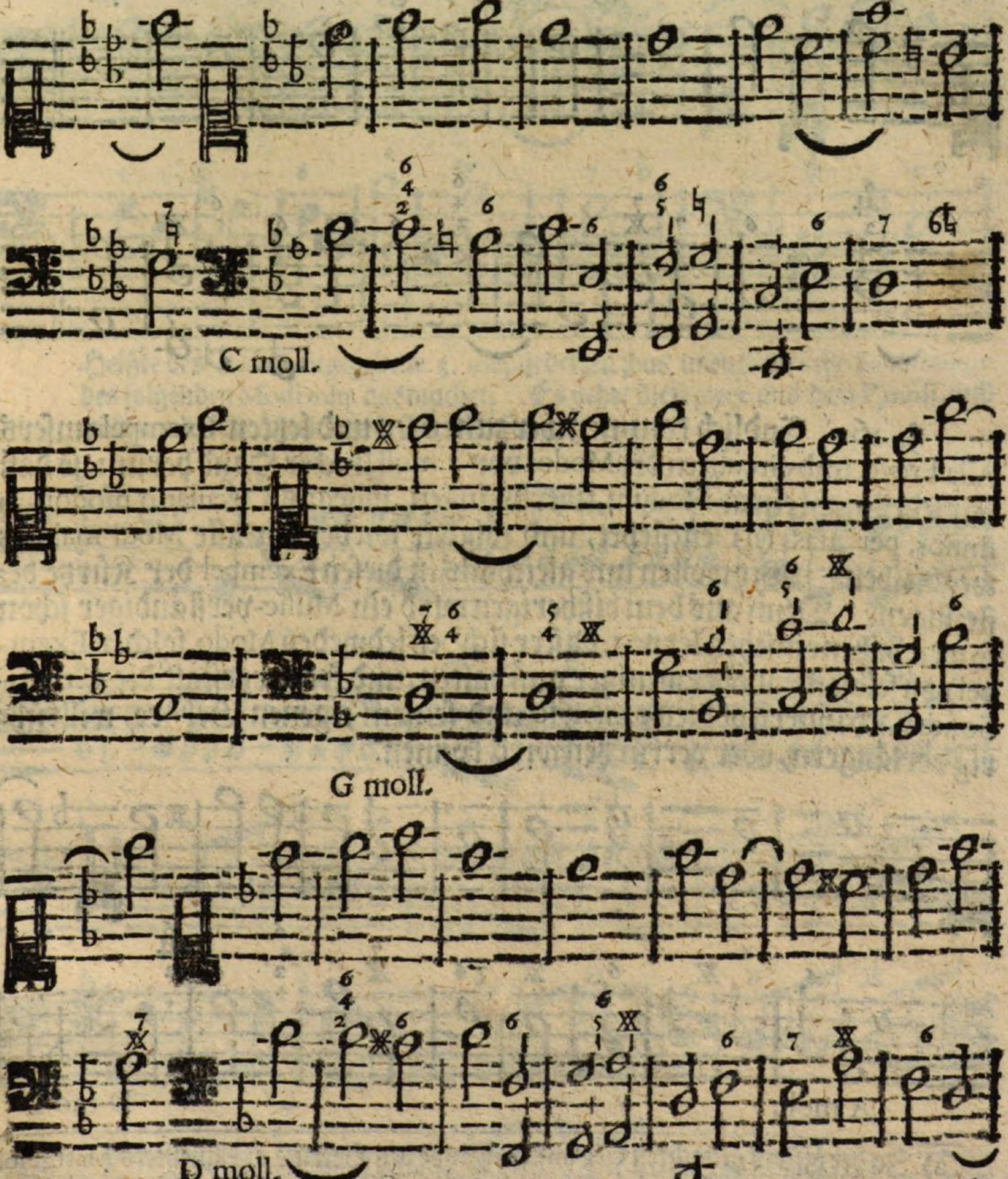
Dis moll.

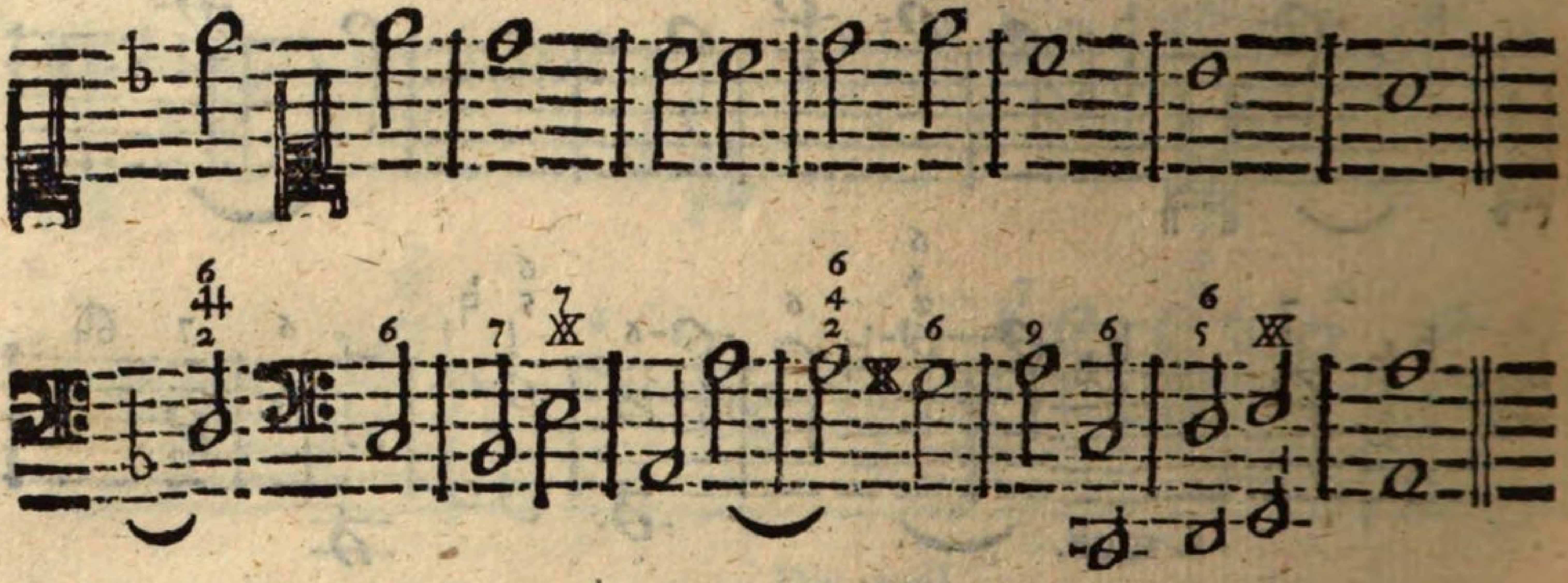


B moll.

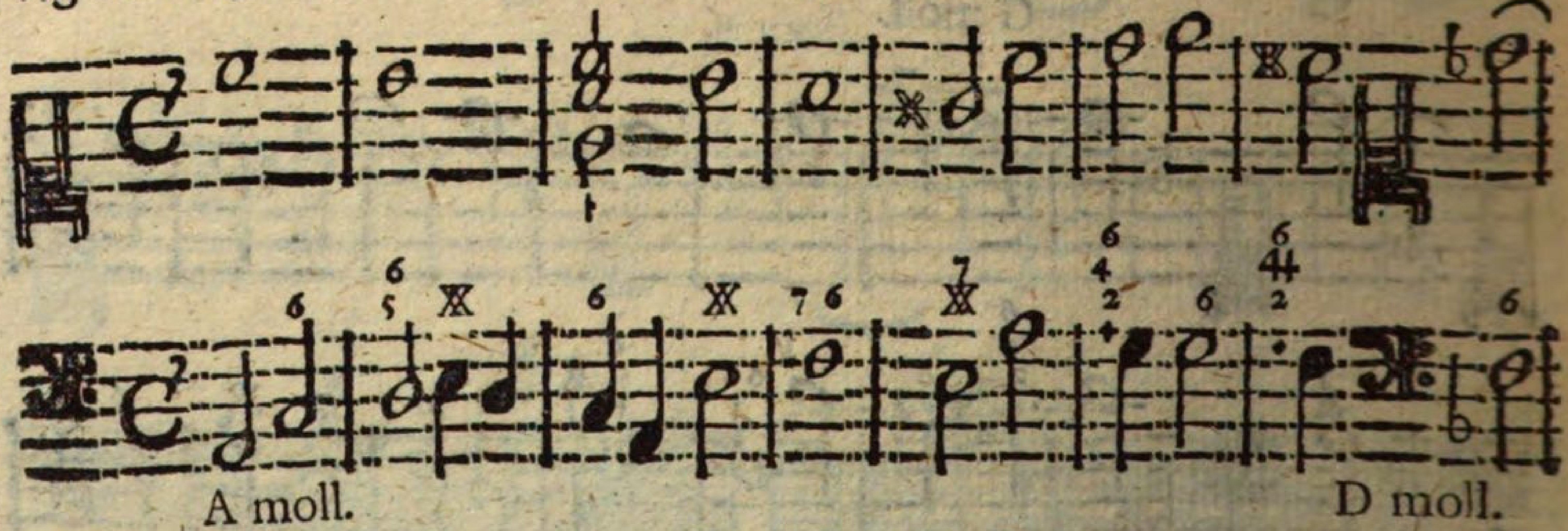


F moll.


C moll.
G moll.
D moll.

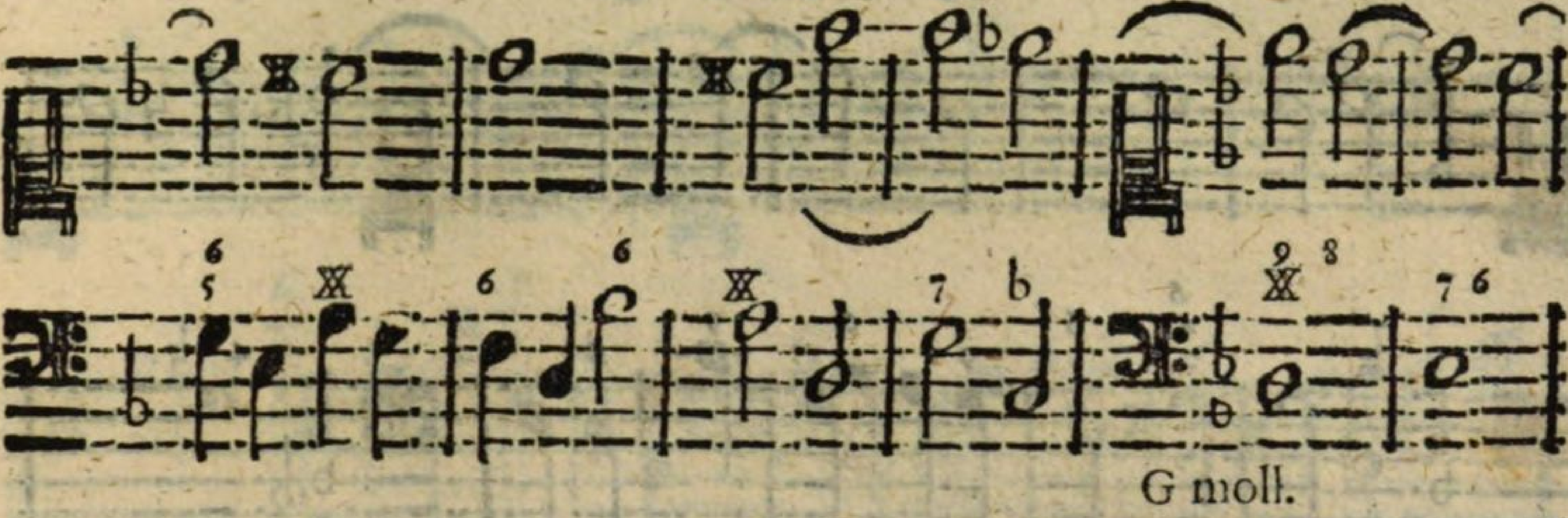


§. 16. Endlich kommen wir zum 6ten und letzten Exempel unſers Alla breve, und circuliren die Modos von a moll lincker Hand herum, ſo daß wir jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio modorum minor. per 4tas (n) entſtehet, und folgbar wiederum alle Modi majores wegbleiben. Wir wollen uns gleichfals in dieſen Exempel der Kürtze befleißigen. Denn aus dem bißherigen wird ein Muſic-verſtändiger ſchon ſo weit haben einſehen lernen, daß er ſich bey jedweden Modo ſolcher Exempel von ſelbſt mehr oder weniger auffhalten, und ſolchergeſtalt die Circulationes nach unſern obigen principio und ſeinem eigenen Gehöre, willkührig verlängern, oder verkürtzen wird können.

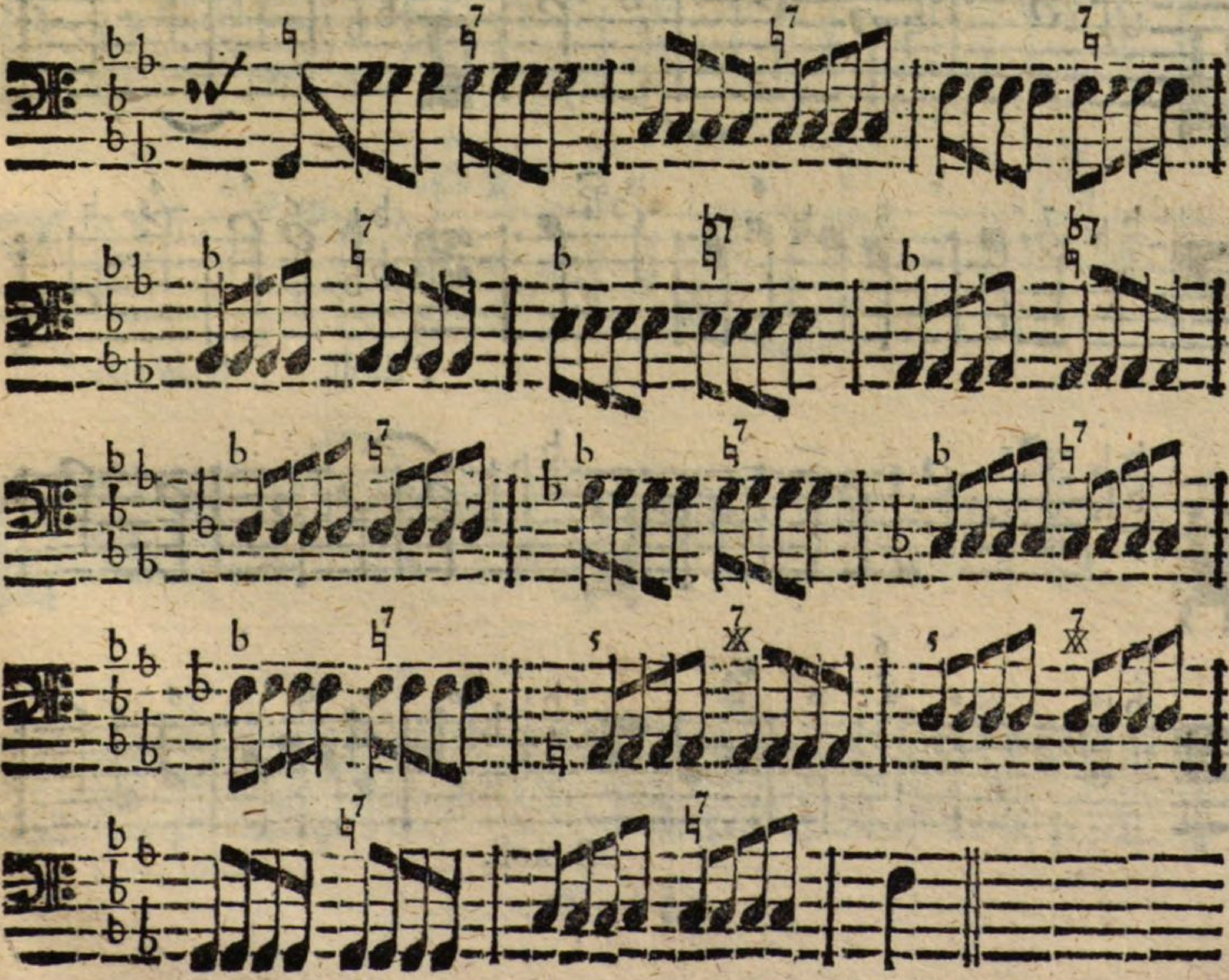


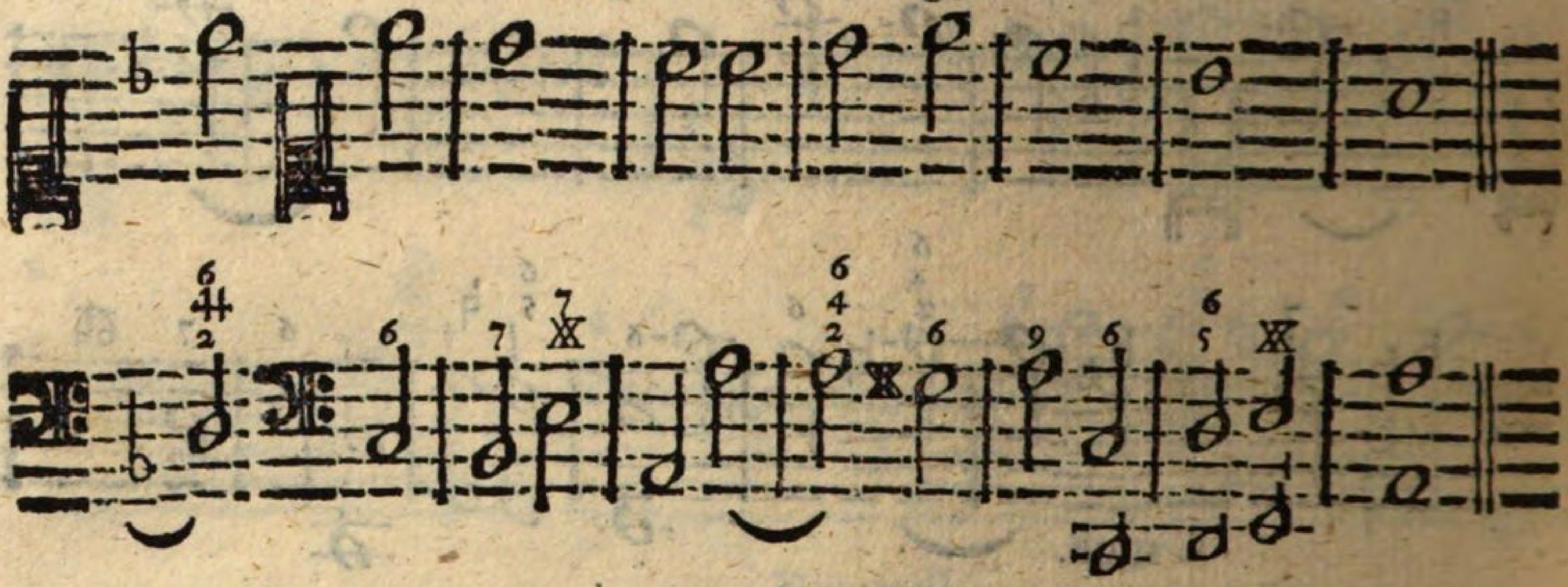
(n) In der öfters gedachten Organiſten-Probe des Herrn Capellmeiſters Mattheſon findet ſich p. 38. ſeqv. eine Circulation dieſer Arth, wobey die, über der andern

Helff:e

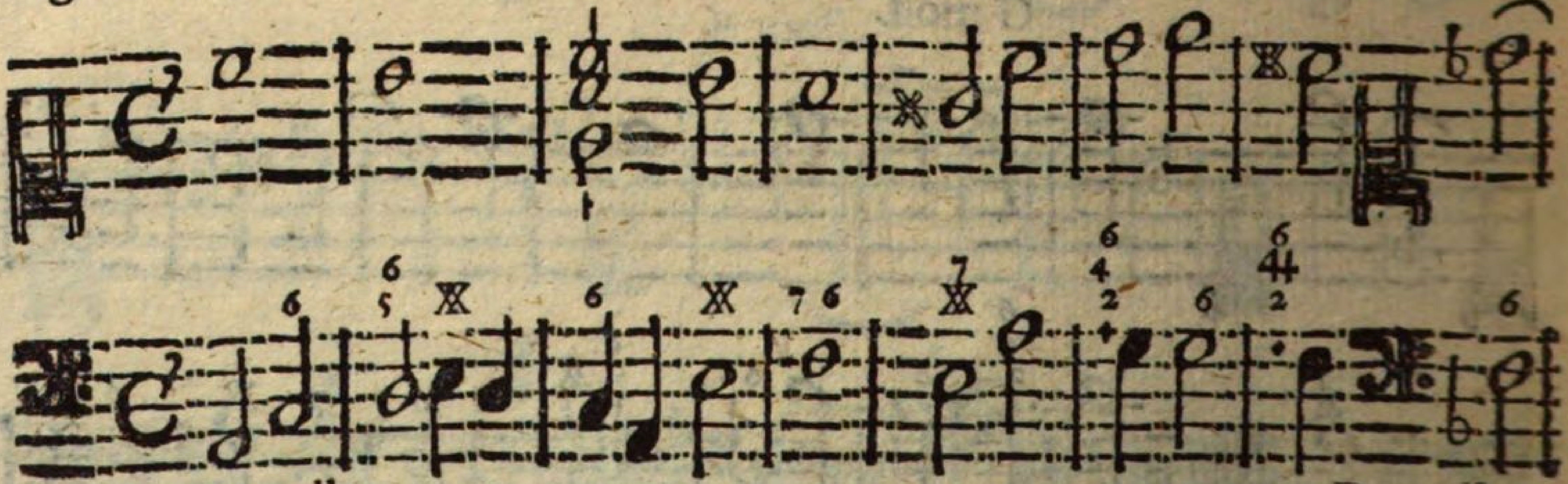


Helffte des Tactes angegebene 3. maj. jederzeit das unentbehrliche Semitonium des folgenden Modi min. ausmachet. Es gehet dieſe pieçe aus dem F moll, und nimmet die Circulation alſo ihren Anfang:



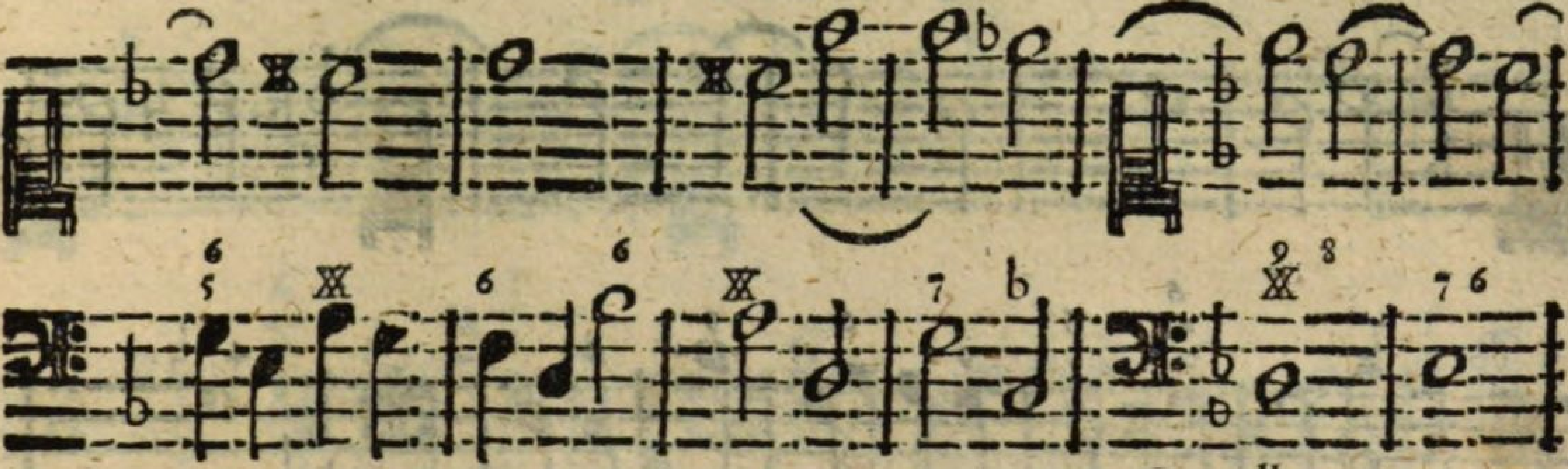


§. 16. Endlich kommen wir zum 6ten und letzten Exempel unſers Alla breve, und circuliren die Modos von a moll lincker Hand herum, ſo daß wir jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio modorum minor. per 4tas (n) entſtehet, und folgbar wiederum alle Modi majores wegbleiben. Wir wollen uns gleichfals in dieſen Exempel der Kürtze befleißigen. Denn aus dem bißherigen wird ein Muſic-verſtändiger ſchon ſo weit haben einſehen lernen, daß er ſich bey jedweden Modo ſolcher Exempel von ſelbſt mehr oder weniger auffhalten, und ſolchergeſtalt die Circulationes nach unſern obigen principio und ſeinem eigenen Gehöre, willkührig verlängern, oder verkürtzen wird können.



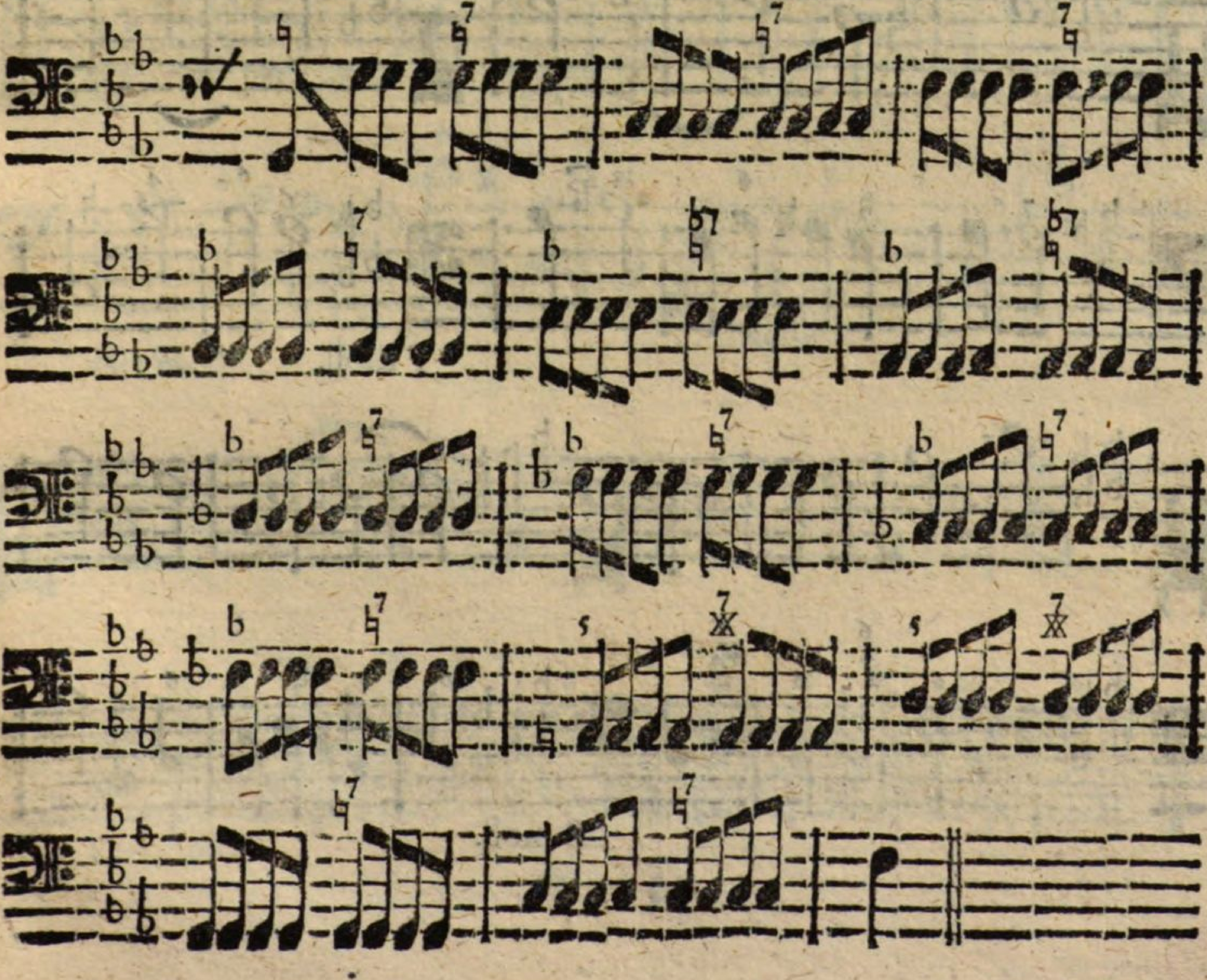
A moll. D moll.

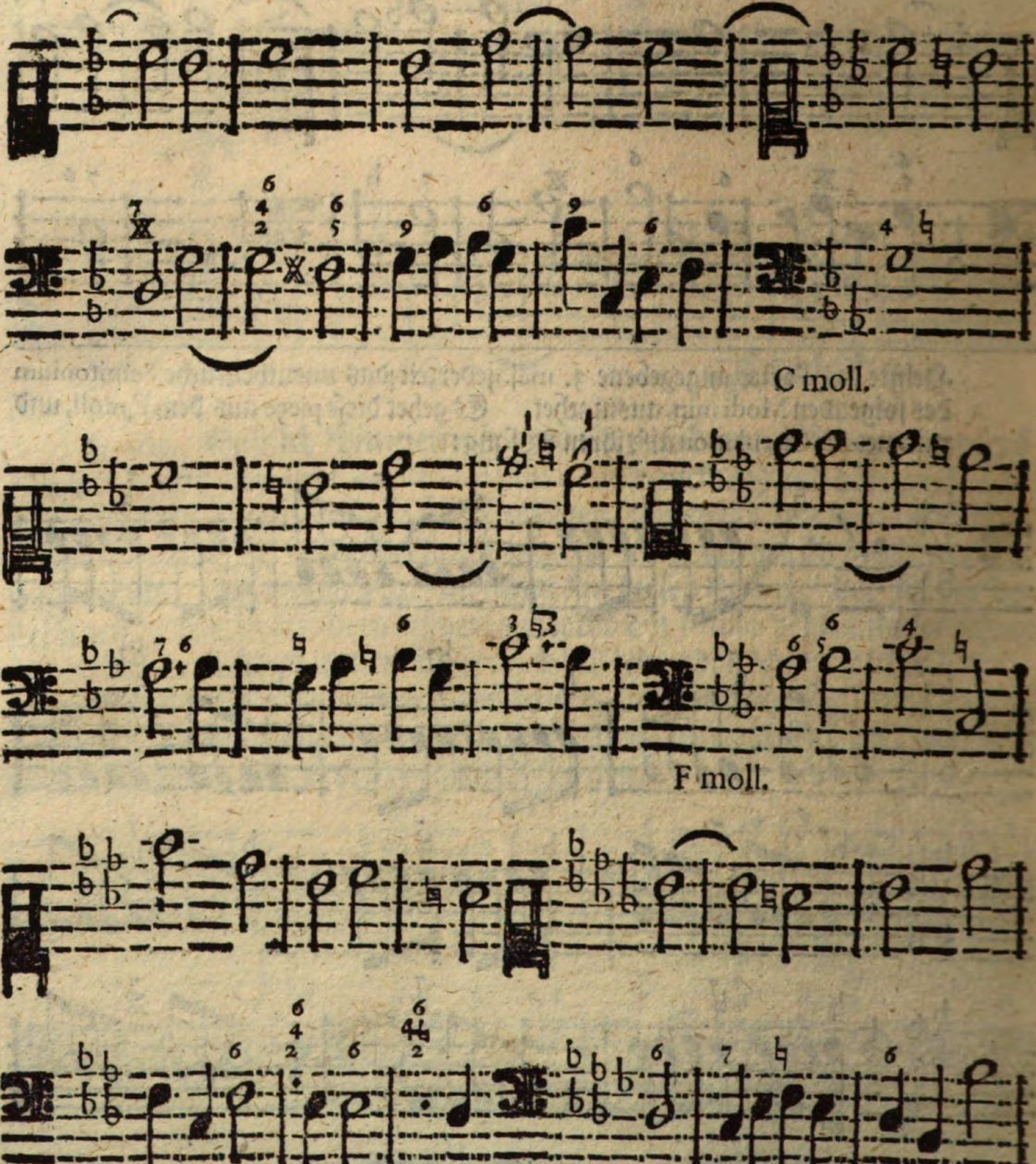
(n) In der öffters gedachten Organiſten-Probe des Herrn Capellmeiſters Mattheſon findet ſich p. 38. ſeqv. eine Circulation dieſer Arth, wobey die, über der andern

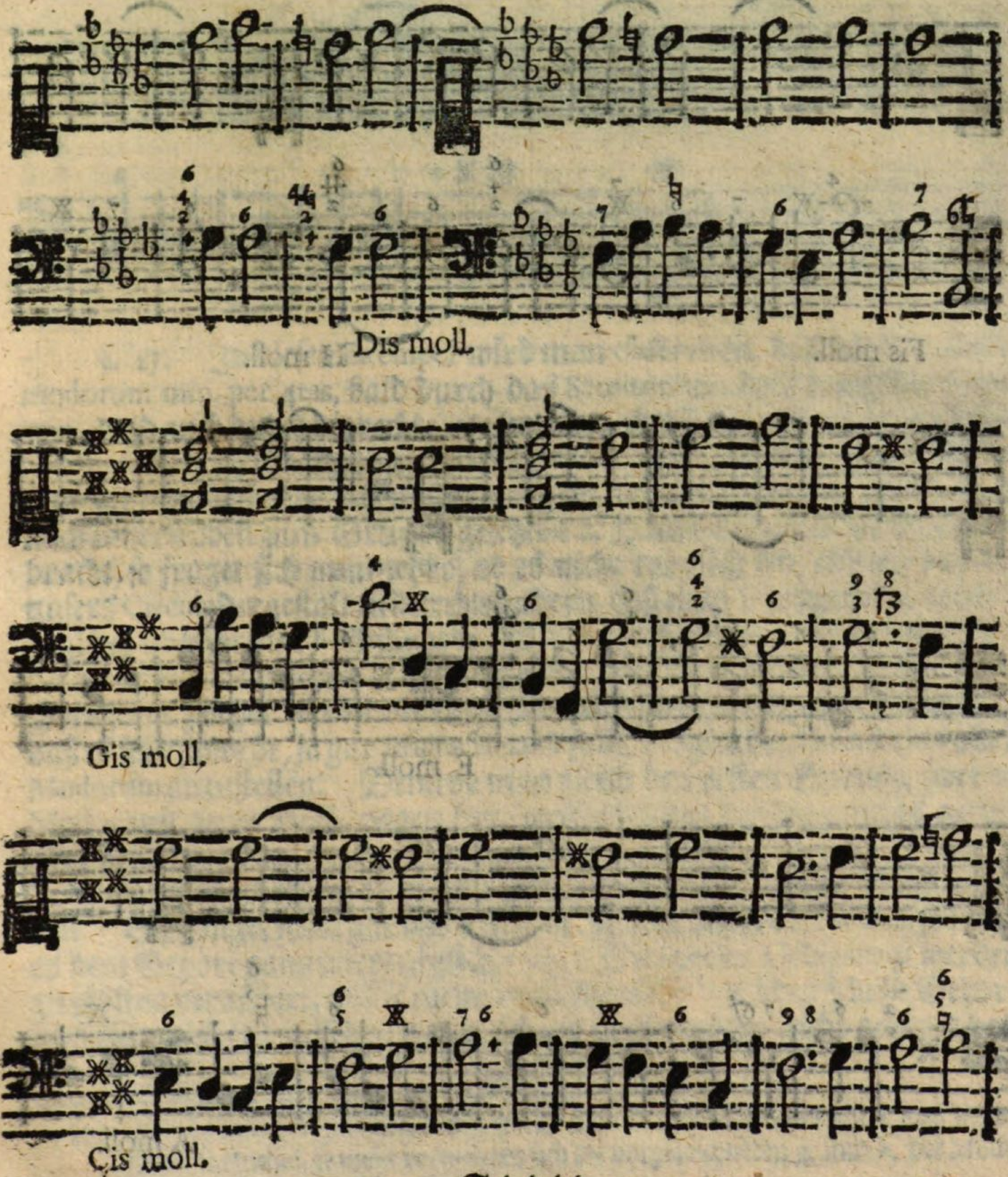


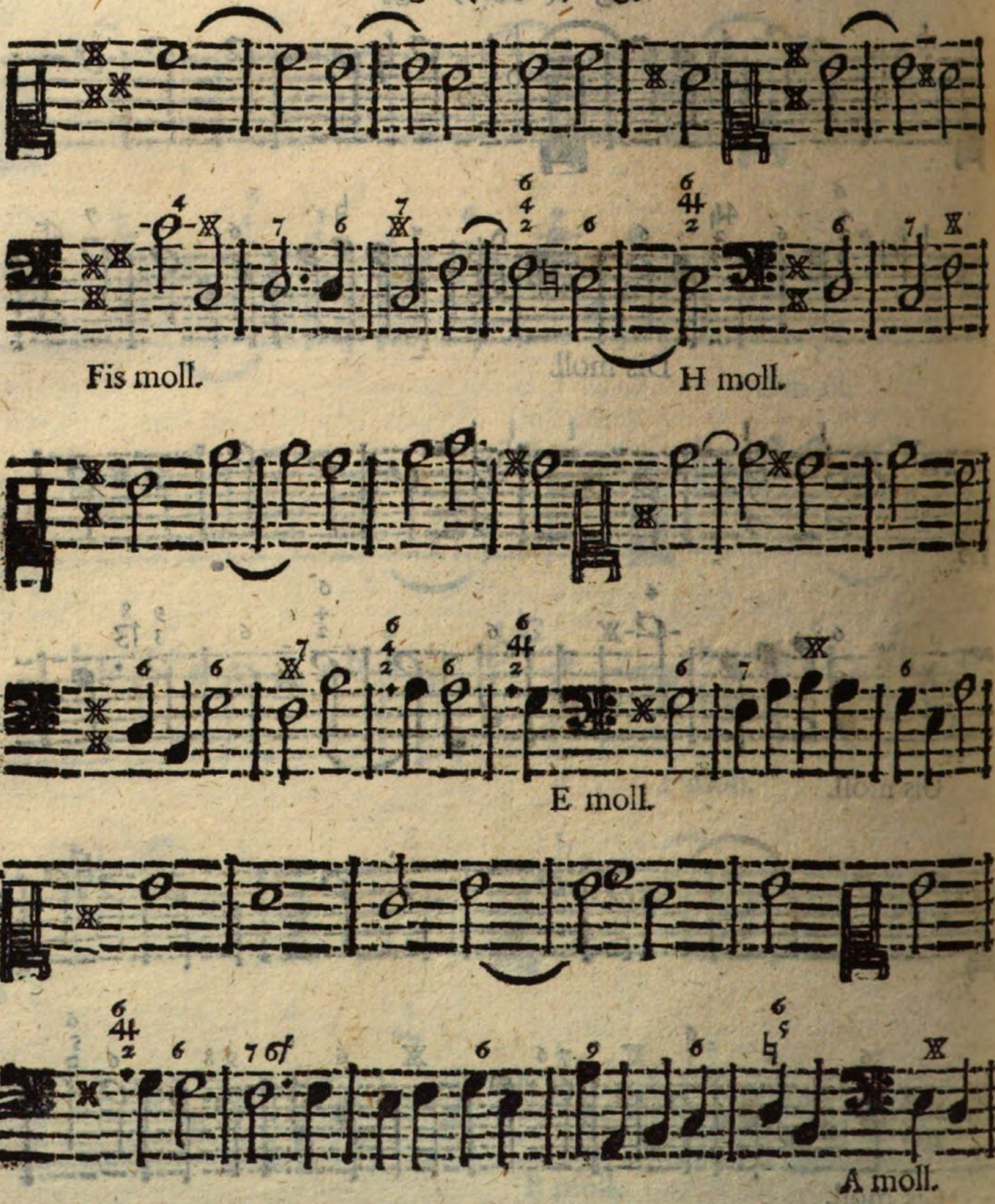
G moll.

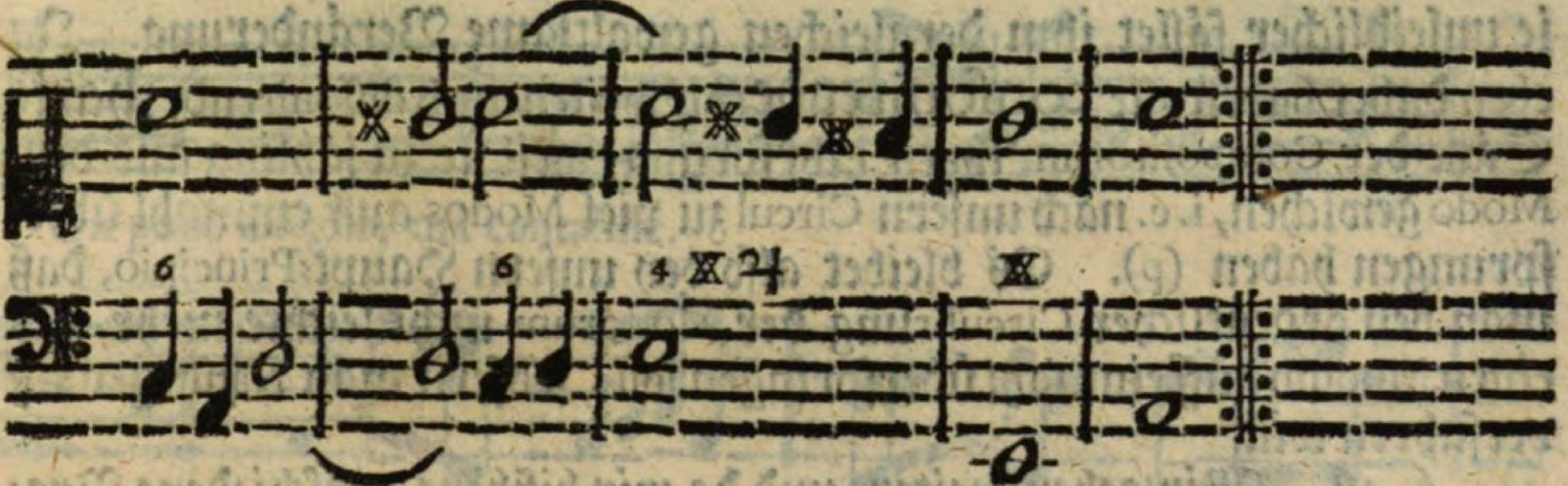
Helffte des Tactes angegebene 3. maj. jederzeit das unentbehrliche Semitonium des folgenden Modi min. ausmachet. Es gehet dieſe pieçe aus dem F moll, und nimmet die Circulation alſo ihren Anfang:




C moll.
F moll.
B moll.


Dis moll.
Gis moll.
Cis moll.


Fis moll.
H moll.
E moll.
A moll.



§. 17. In dieſen Exempel wird man obſerviren, daß die Circulatio modorum min. per 4tas, bald durch das Semitonium, bald durch die 6tam min. bald auch durch die rechte 4te (welcher aber das Semitonium und 6ta min. modi iederzeit nachfolgen) in neue Modos einzutreten pfleget. Nachdem wir nun ſolchergeſtalt unſere vorgeſetzten 6. Circulationes modorum nach unſern oben zum Grunde geſetzten 2. Haupt-Principiis zu Ende gebracht, ſo fraget ſich nunmehro, ob es nicht möglich ſey, alle 24. Modos unſers Circuls dergeſtalt zu durchwandern, daß man jedesmahl 2. Modos zugleich überſpringe? Antwort: Wir haben ſchon oben in der Nota (i) die 4. auſſerordentlichen Caſus vorgeſtellet, welche aus dergleichen Uberſpringung zweyer Modorum entſtehen, und hieraus folget der Schluß, daß es ſehr ſchwehr, ja gar impracticabel falle, dergleichen Circulation aller Modorum anzuſtellen. Denn ob man gleich den erſten Sprung über 2. Modos mit guter Arth wagen kan (welches guten Practicis nichts neues iſt); ſo kan man doch nicht wohl einen ſolchen Sprung über die 2. folgende Modos wiederhohlen, ohne dem Ohre einen empfindlichen Stoß zu geben. Sprünget man gar das dritte mahl über andere 2. Modos, ſo fället es dem Gehöre gantz unerträglich, ratio: Die Species Octavarum werden zu jähling verändert, und je mehr man frembde b ✕ oder ♮ dem Gehöre auff einmahl (o) auffdringet, welche es doch vorhero nicht gehöret hat,

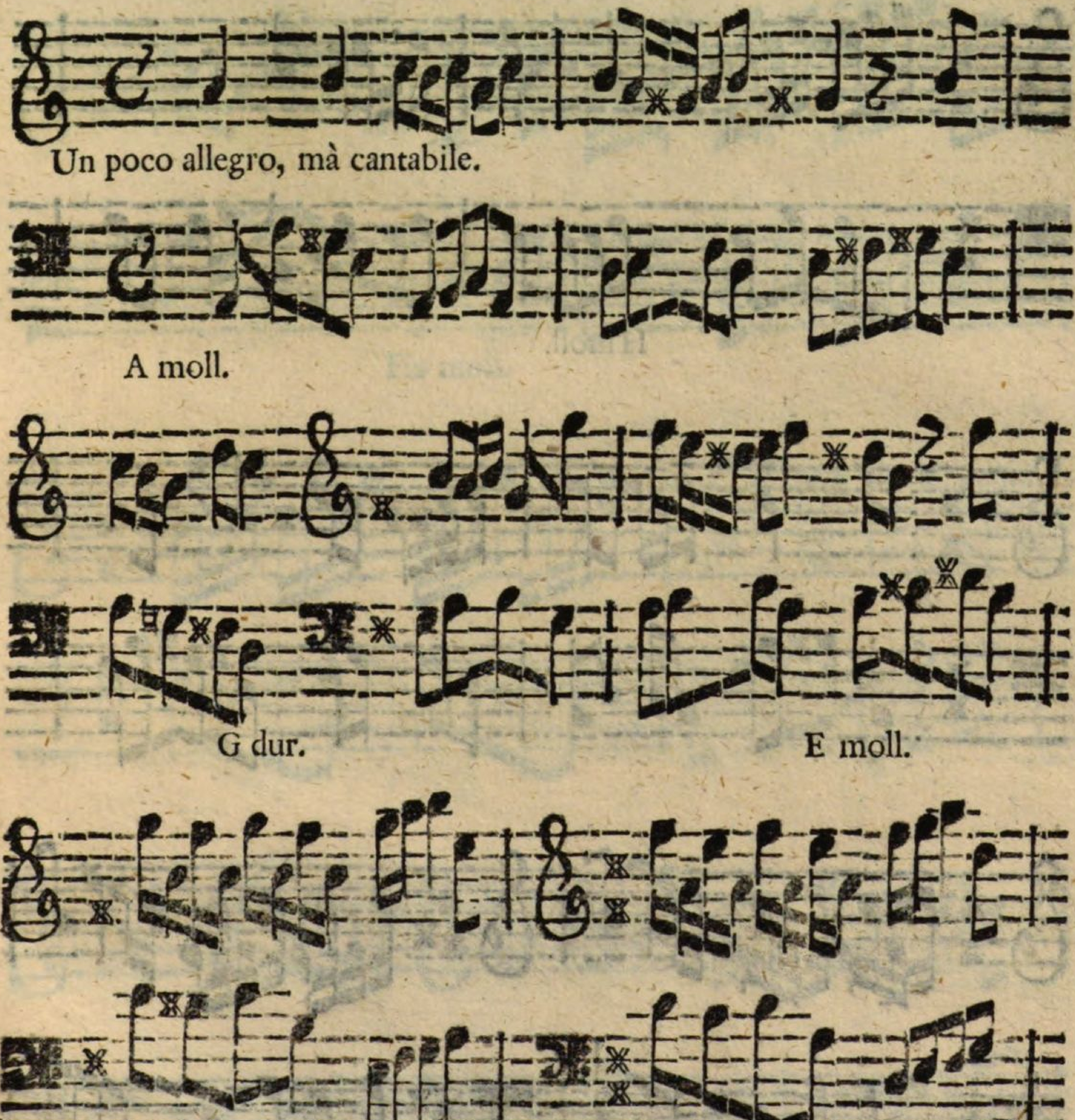
(o) Wir haben oben gezeiget, daß je weiter man in unſern Circul rechter und lincker Hand fortgehet, je mehr vermehren ſich die vorgezeichneten ✕ und b. der Modorum nach der ordentlichen Zahl.

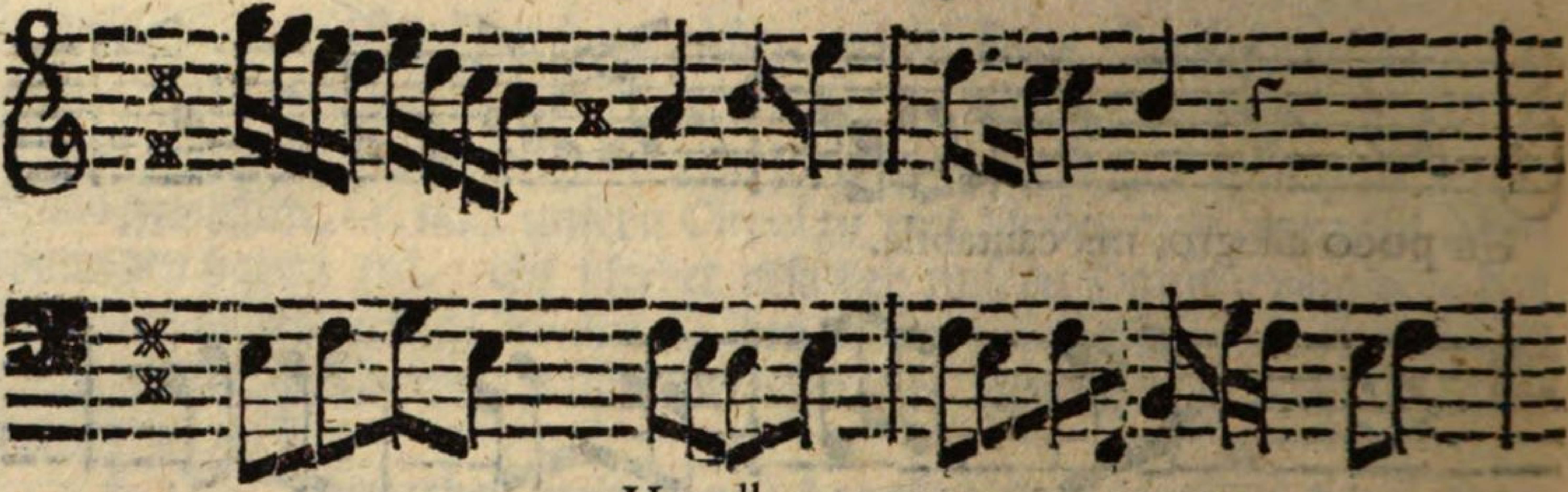
je unleidlicher fället ihm dergleichen gewaltſame Veränderung. Ja eben daher haben alle conſonirende (bißweilen auch diſſonirende) harte Sätze der Compoſitorum ihren Uhrſprung, weil ſie zu jähling aus dem Modo gewichen, i. e. nach unſern Circul zu viel Modos auff einmahl überſprungen haben (p). Es bleibet alſo bey unſern Haupt-Principio, daß man bey ordentlicher Circulirung der Modorum nicht leichte mehr, als einen Modum auff einmahl überſpringen ſolle, woferu man Natur gemäß verfahren will.

§. 18. Wir gehen weiter, und da wir bißhero verſchiedene Proben der Circulation aller Modorum, in dem vollſtimmigen pathetiſchen Allabreve geſehen; von welchen ſtylo man zwar oben gedachter maſſen, ſicher auff alle die übrigen ſtylos ſchlieſſen kan: ſo mochten doch manche Liebhaber vielleicht auch eine würckliche Probe vor denen Augen zu haben verlangen, daß ſich eben dergleichen Circulationes im ſtylo figurato, und in wenig Stimmen practiciren laſſen. Dieſen zu gefallen wollen wir annoch folgendes Exempel beyfügen, darinnen wir unſern Circul von dem a moll an, rechter Hand herum, nur mit 2. Stimmen, ohne einiges andere Accompagnement durchwandern, und dabey der Fantaſie die Freyheit laſſen wollen, daß ſie bald gradatim, bald mit Uberſpringung eines Modi verfahren möge, nachdem es der Einfall, und die Modulation mit ſich bringen wird. (q)

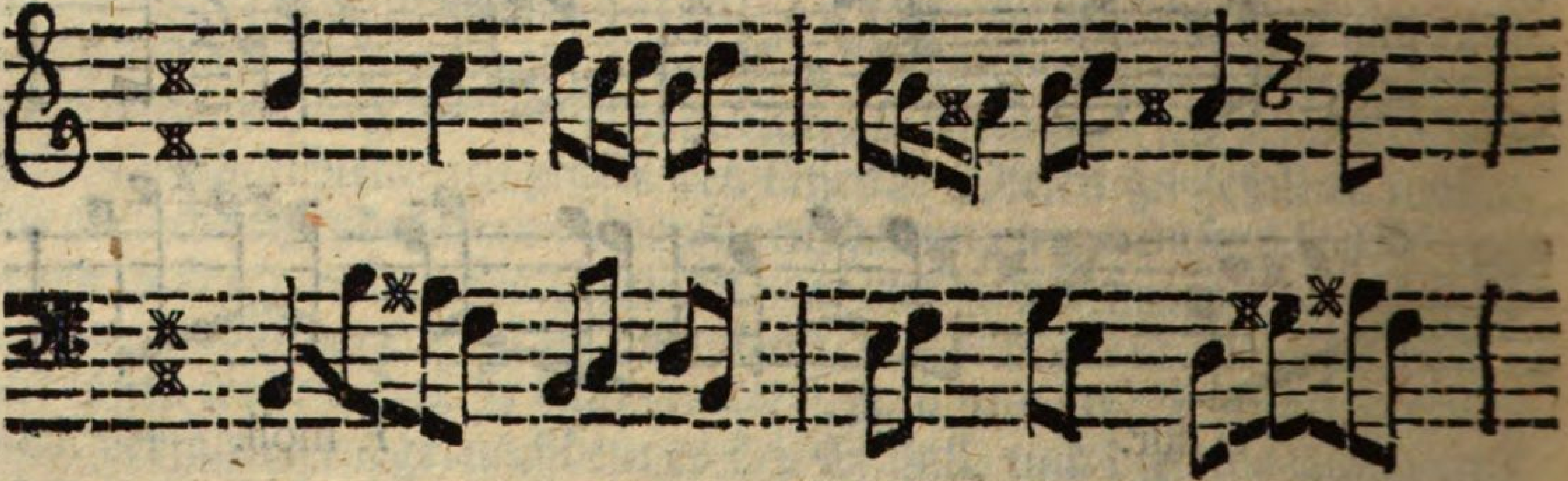
(p) Die c. 1. huj. Sect. erklährte Verwechſelung der muſicaliſchen Generum gehöret auch hieher;

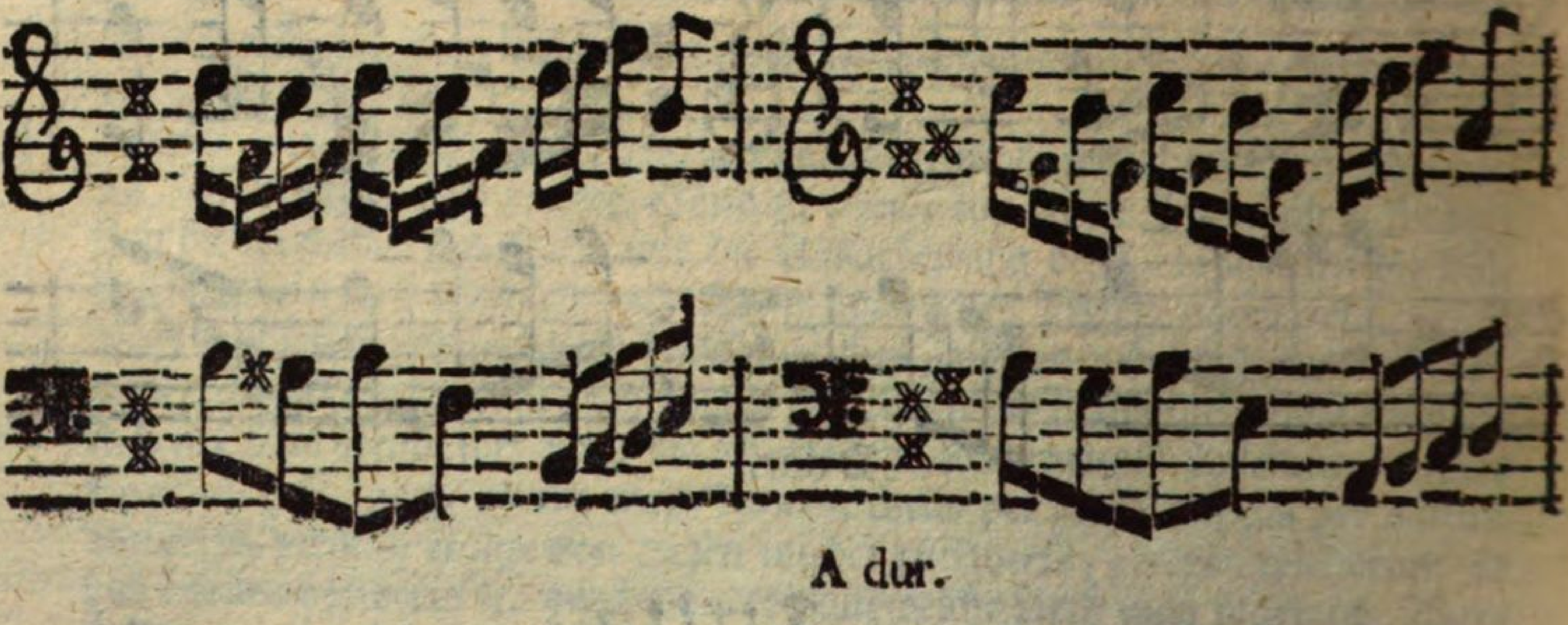
(q) Dieſes iſt in praxi die beſte Arth, in abgelegene modos auszuweichen, oder alle 24. Modos lincks und rechter Hand zu circuliren, ratio: Es behält ſolchergeſtalt die Invention, der Guſto und die Ausarbeitung des Componiſten die völlige Freyheit, nach Gefallen und ohne gezwungenes Weſen zu operiren. Zumahl wenn man ſich auch noch dieſer nützlichen Freyheit dabey bedienen will, daß man nicht iederzeit (wie in allen obigen Exempeln zur Probe geſchehen müſſen) in dem Circul gerade fort durch die Modos gehe, ſondern nach Anleitung unſerer Fantaſie, z. E. 3. 4. 5. und mehr Modos, theils per gradus, theils per Saltus, vorwerts, hernach einige von dieſen wieder rückwerts, alsdenn wiederum ſo viel Modos vorwerts ꝛc. durchwandere, auf welche Arth man unzehlige Veränderungen in abgelegene Modos kan hören laſſen.


Un poco allegro, mà cantabile.
A moll.
G dur.
E moll.
D dur.

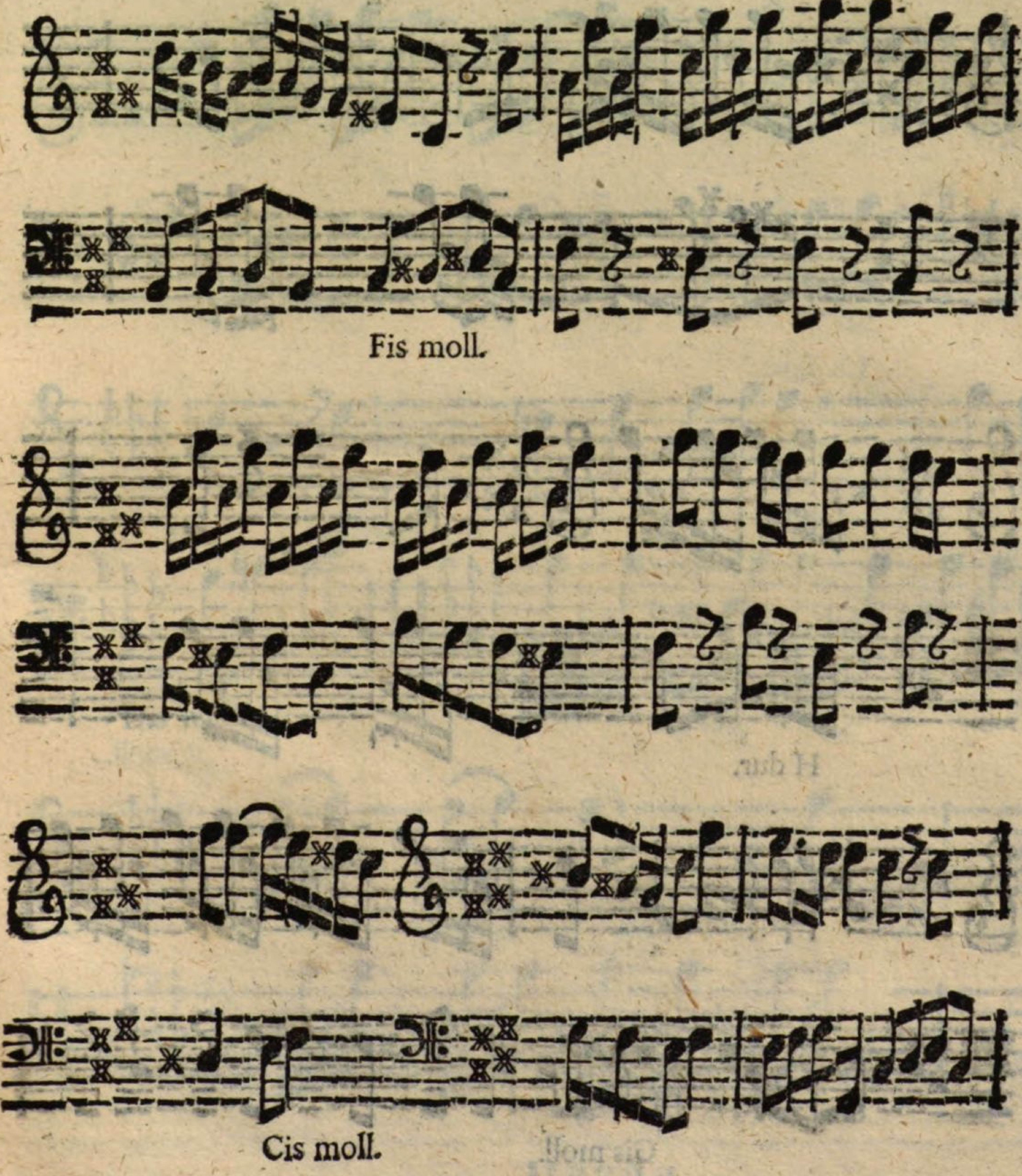


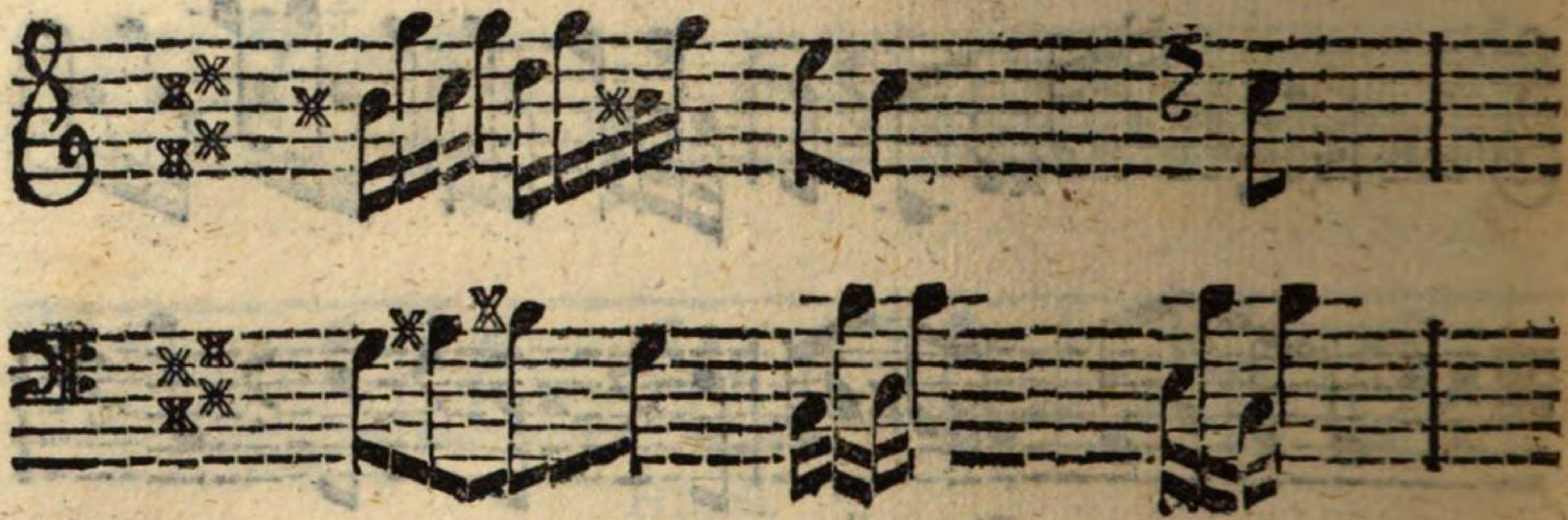
H moll.

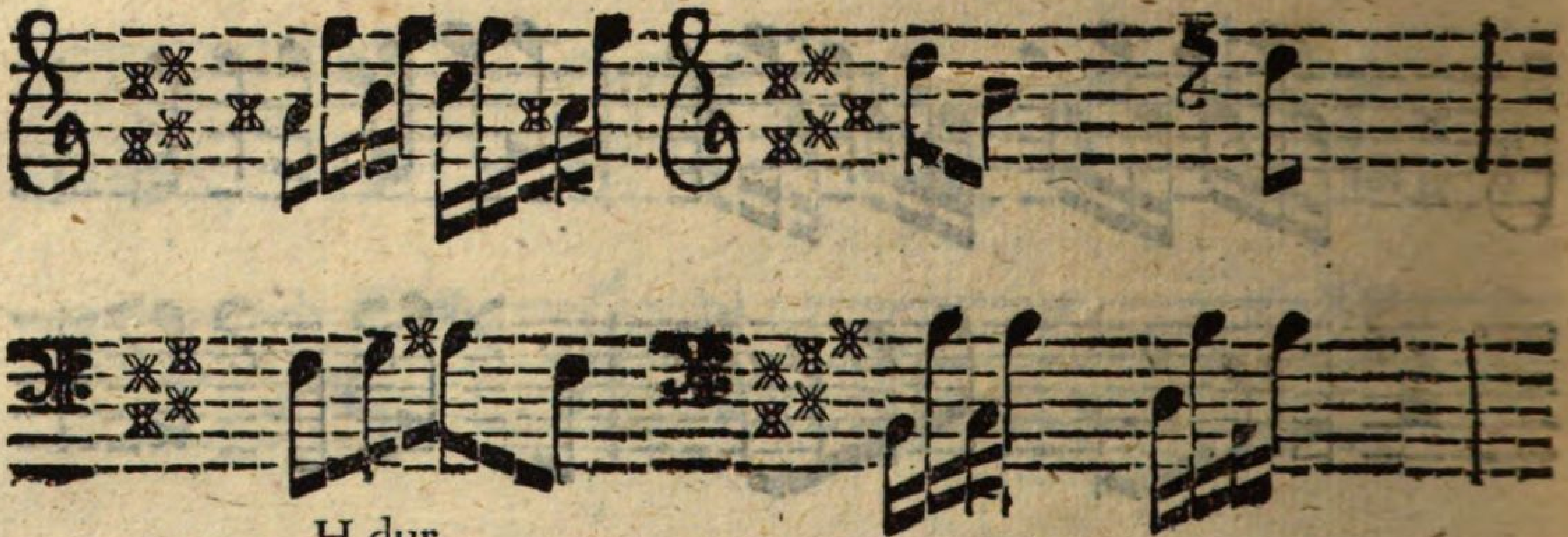




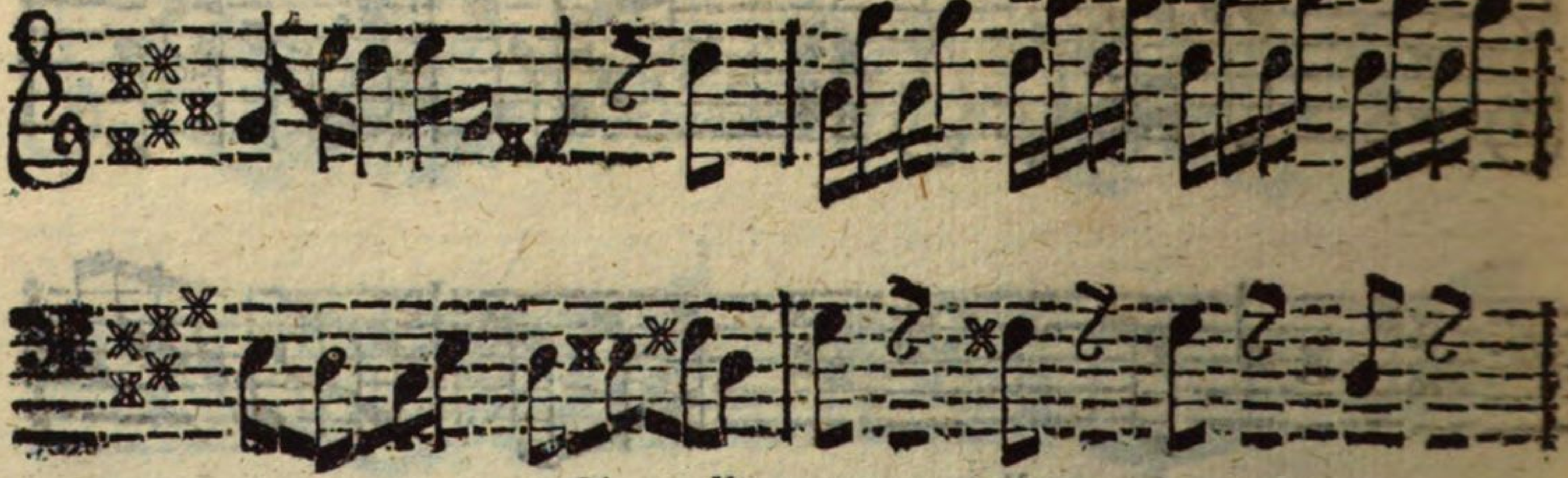
A dur.


Fis moll.
Cis moll.

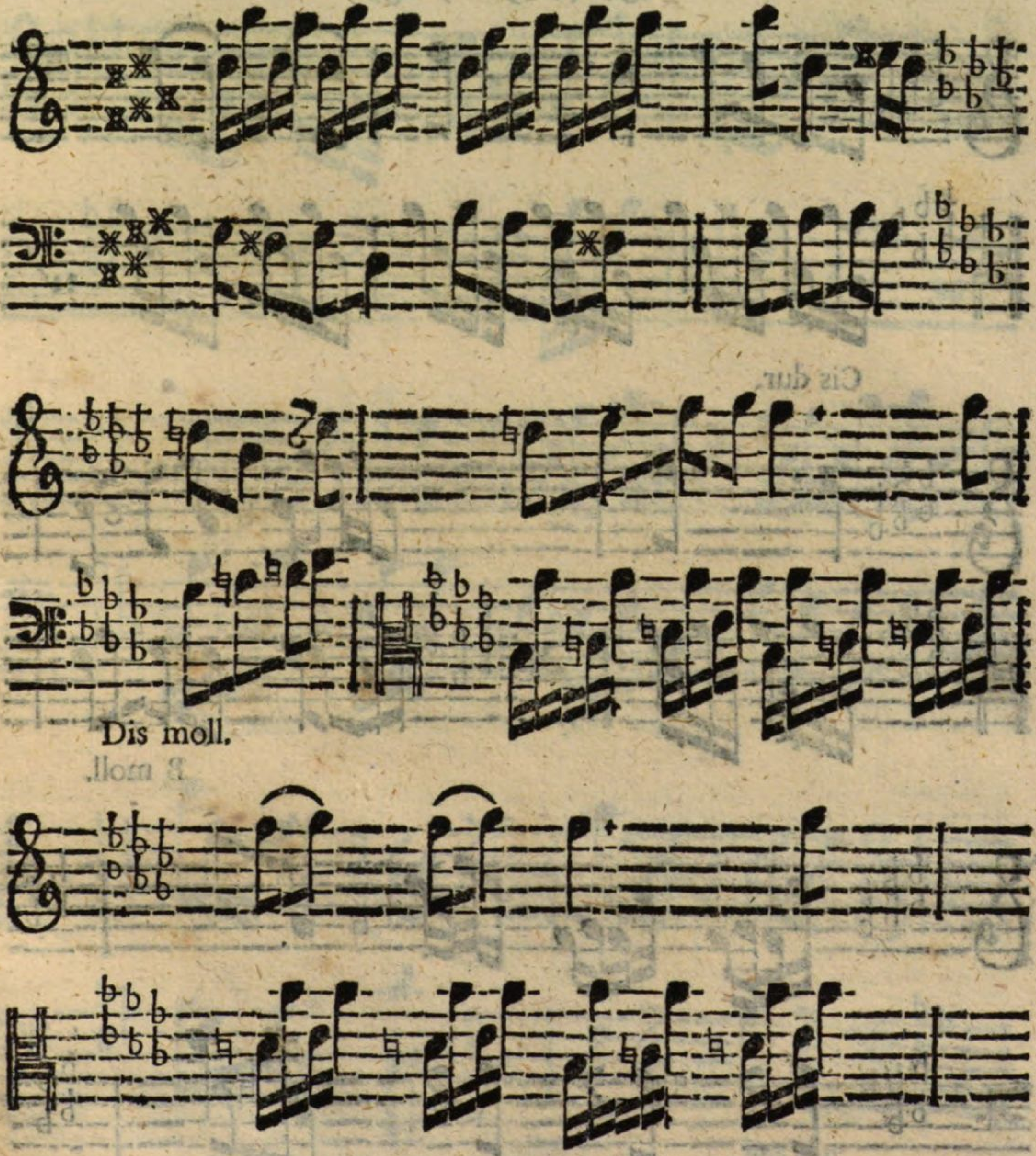


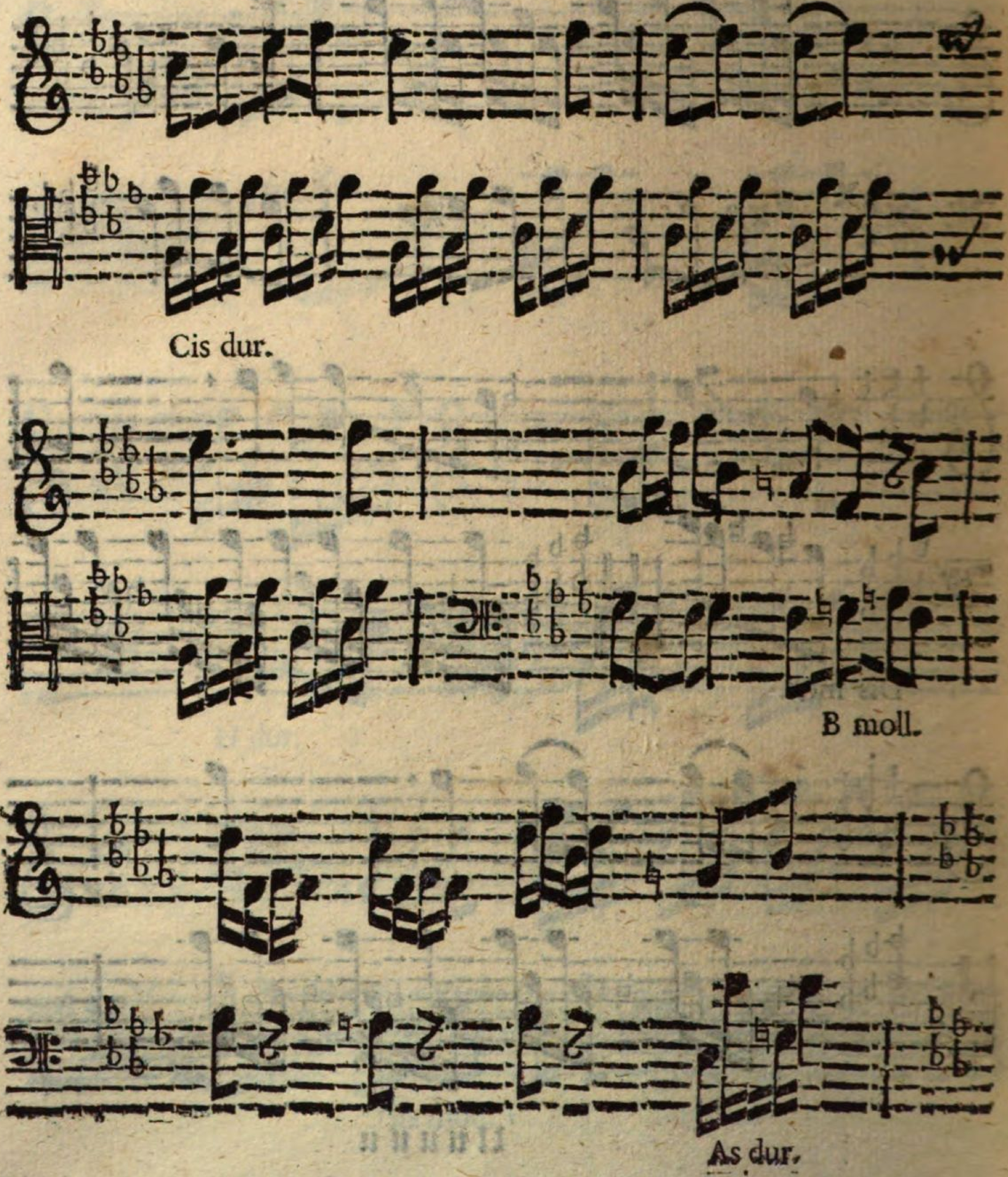


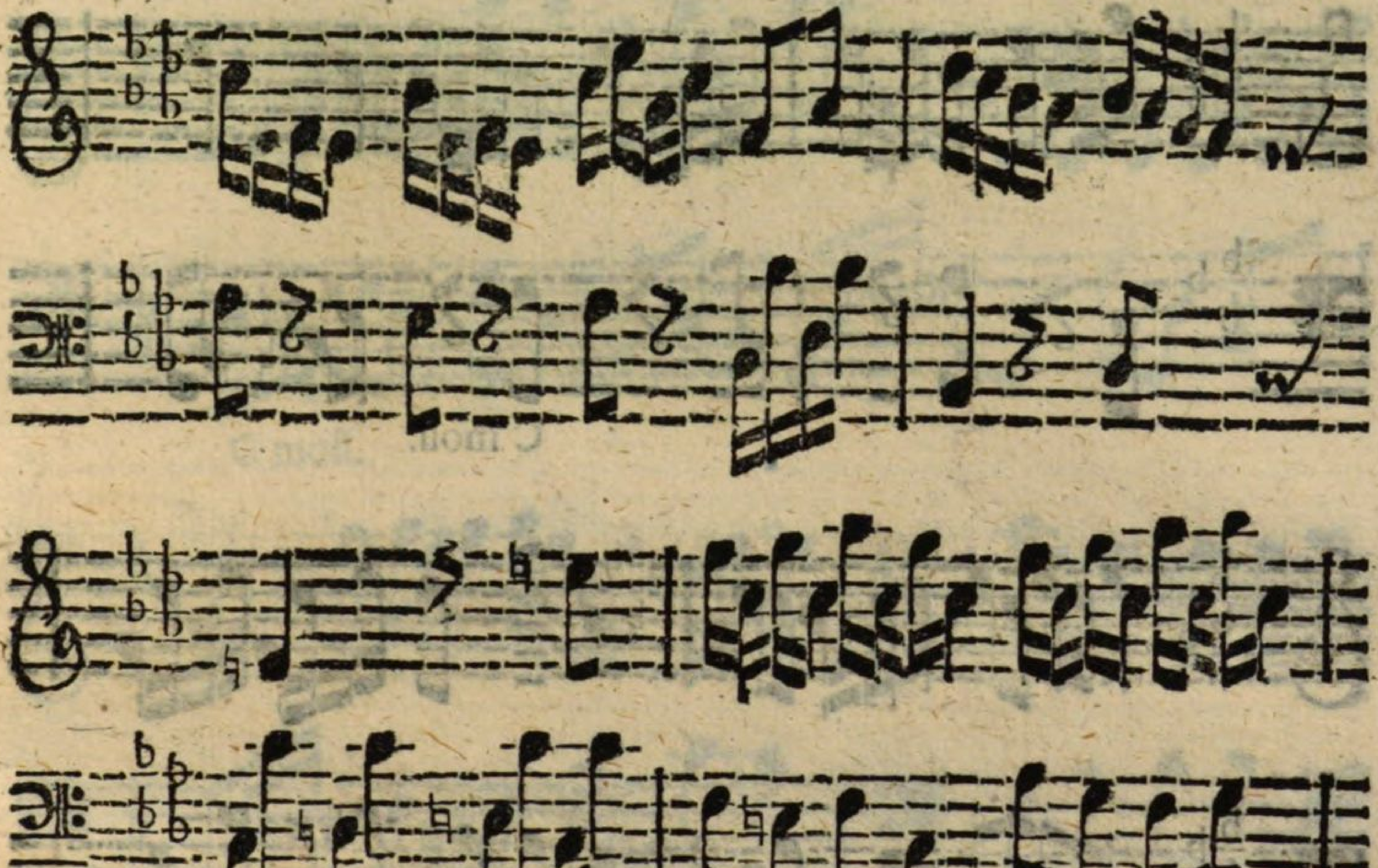
H dur.

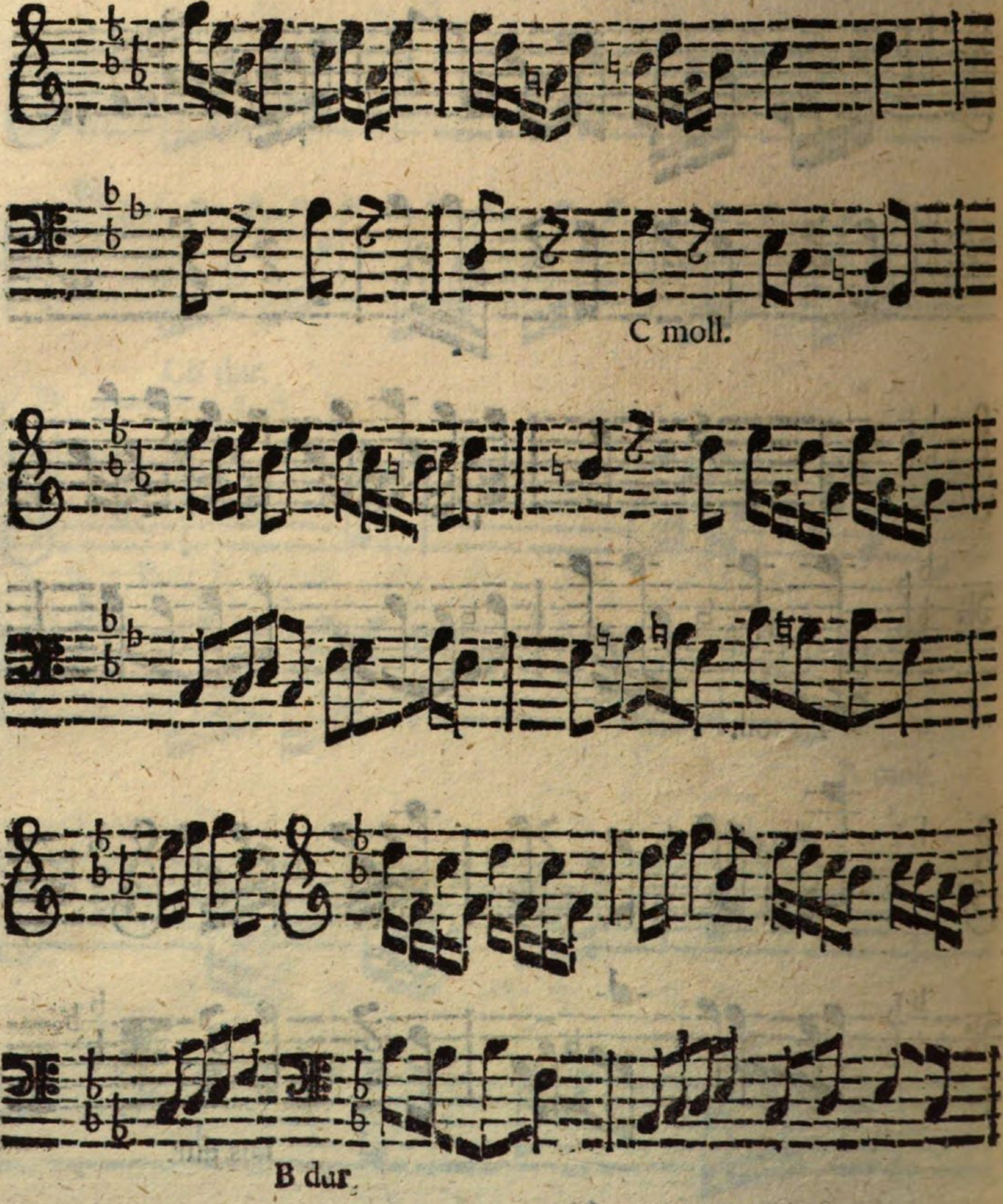


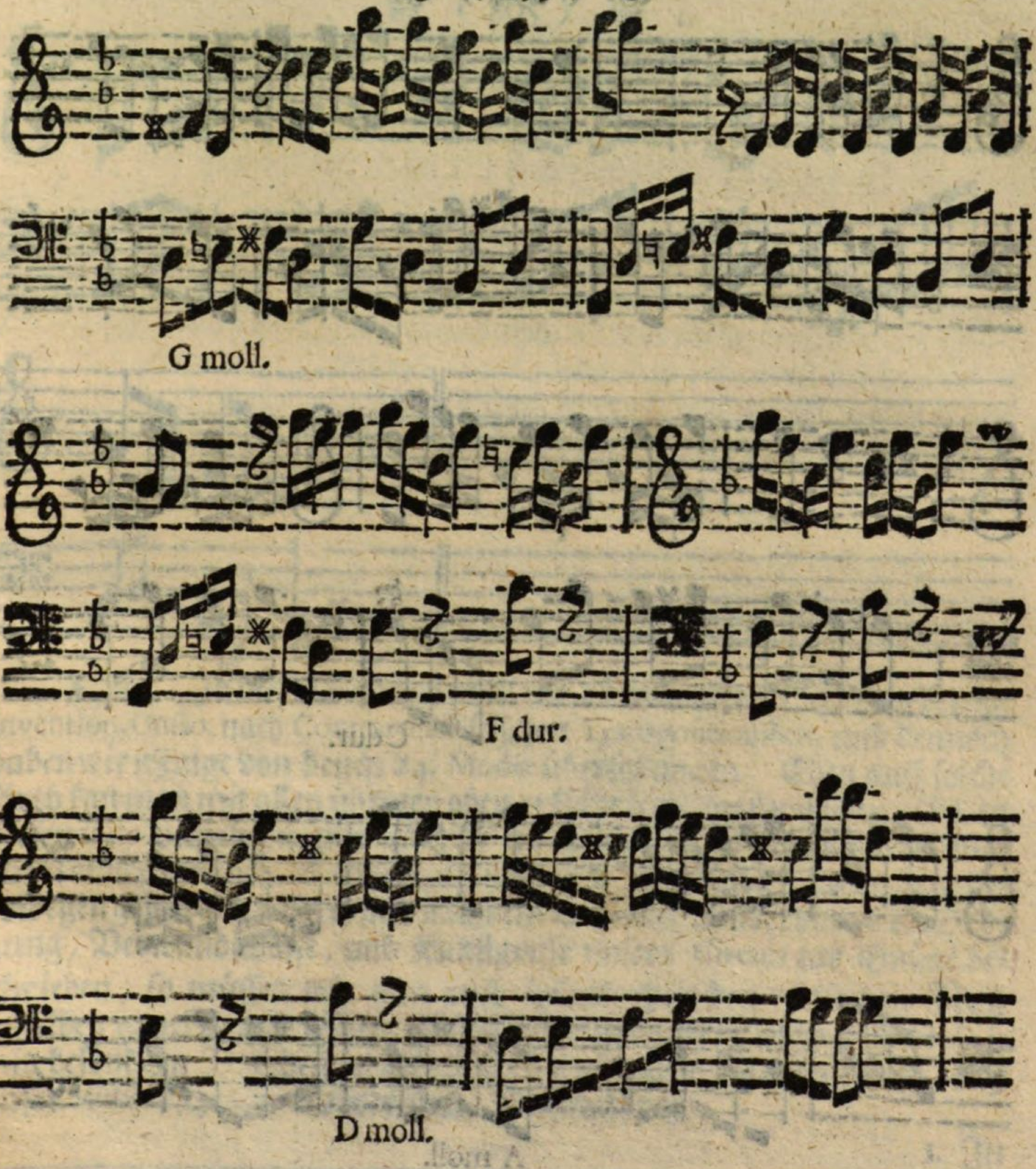
Gis moll.

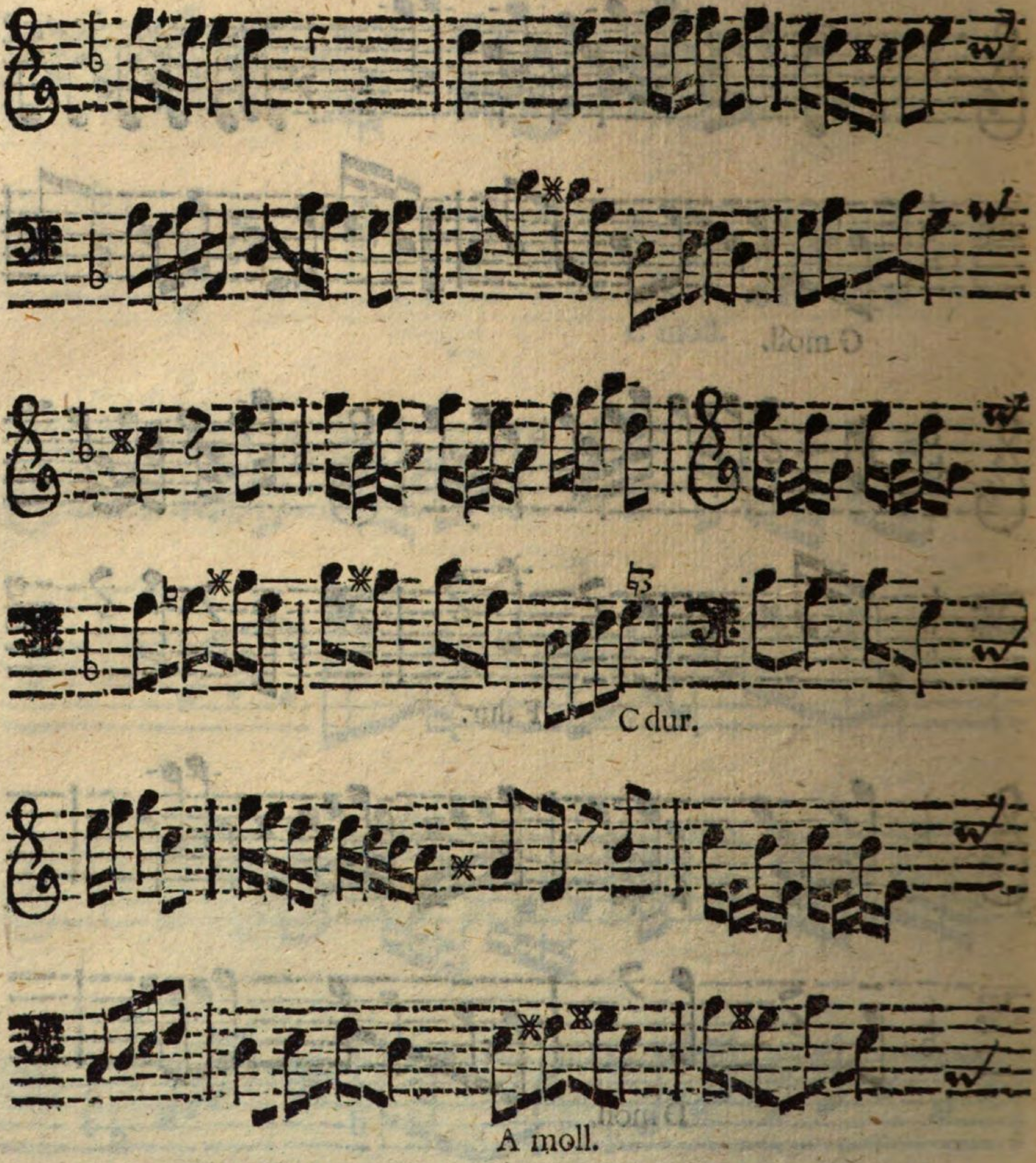

Dis moll.

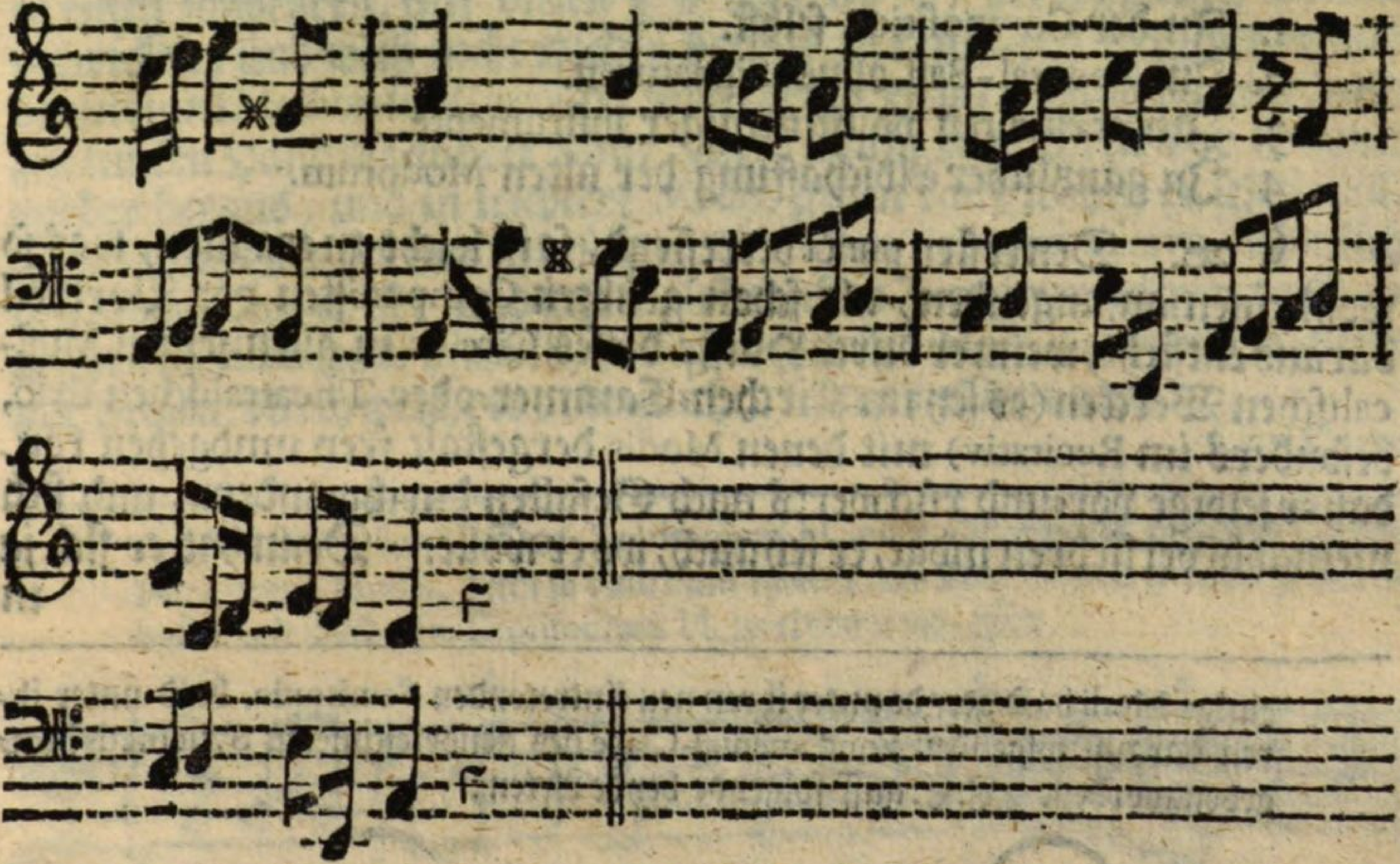

Cis dur.
B moll.
As dur.


F moll.
Dis dur.


C moll.
B dur


G moll.
F dur.
D moll.


C dur.
A moll.



§. 19. In dieſen Exempel mangelt es meines erachtens weder an Invention, Guſto, nach Contrapunctiſtiſchen Tranſpoſitionibus, und dennoch haben wir wenige von denen 24. Modis überſprungen. Eben auff ſolche Arth kan man mit allen übrigen oben erklährten Circulationibus, (*) in dieſen ſtylo verfahren, wer ſich nur ein wenig Mühe geben will. Wir aber können uns mit überflüßigen Exempeln nicht ferner auffhalten, derowegen gehen wir weiter, und nachdem wir bißhero überhaupt die Ordnung, Verwandſchafft, und Kunſtgriffe unſers Circuls zur Gnüge beſchrieben, ſo müſſen wir nun auch inſonderheit den vielfachen Nutz deſſelben angeben und zeigen, auff wie vielerley Arth ſelbiger in Muſicis mit beſondern Vortheil zu gebrauchen ſey? Wir ſagen demnach, daß unſer Muſicaliſche Circul vortrefliche Dienſte thut:

1. In

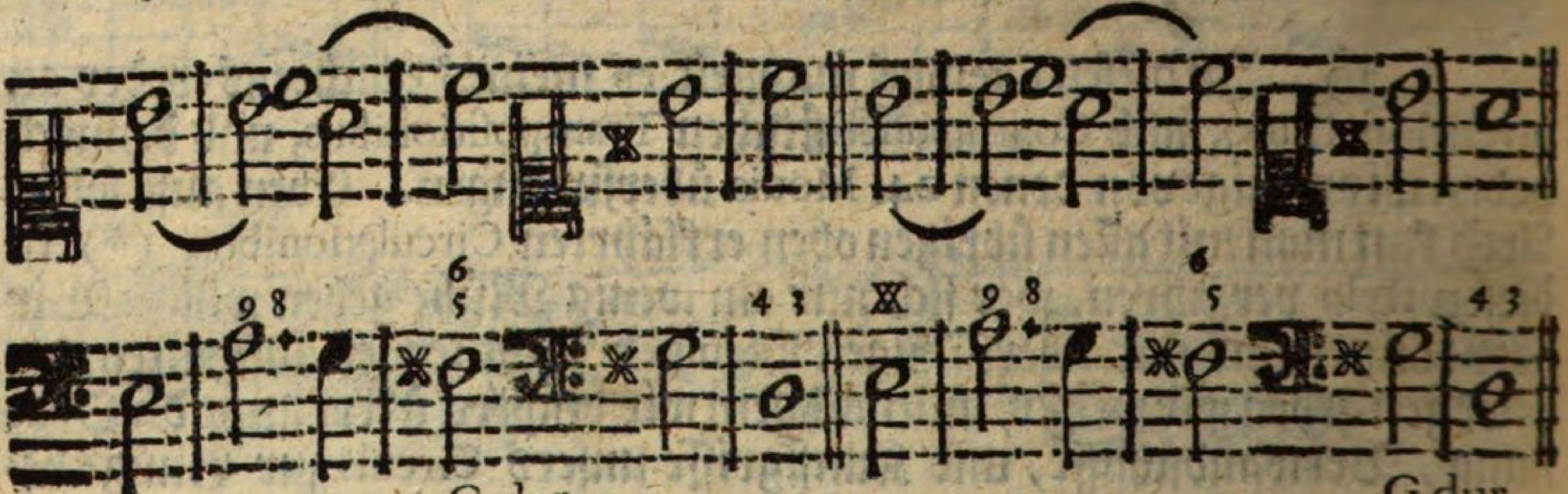
(*) Wegen aller oben gegebenen Exompel dieſer Circulationum iſt annoch hier zu zu erinnern, daß man ſich nicht daran kehren müſſe, wenn in ſelbigen ex in curia einige

1. In der Compoſition ſelbſt.
2. Im General-Baſſ ohne Signaturen.
3. Im præludiren vollſtimmiger Inſtrumente.
4. In gänzlicher Abſchaffung der alten Modorum.

§. 20. Den erſten punct betreffend, ſo iſt leicht zu erachten, was ſo wohl einen anfangenden, als ſchon geübten Componiſten vor Vortheil daraus entſtehe, wenn er durch Hülffe dieſes Circuls in allen ſeinen Muſicaliſchen Wercken (es ſey im Kirchen-Cammer- oder Theatraliſchen ſtylo, beſonders im Recitativ) mit denen Modis dergeſtalt frey umbgehen kan, daß er ſelbige vor- und rückwerts nach Gefallen durchwandern, und ſich niemahls verliehren möge, er ſey auch, wo er wolle. Denn hat er ſich ja in

---

einige Modi bald gerade unter ihren neu eintretenden Semitonio, bald unter ihren darauff folgenden Fundamental-Clave des neubezeichneten Syſtematis, angegeben worden, z. E. auff folgende beyde Arten:



G dur. G dur.

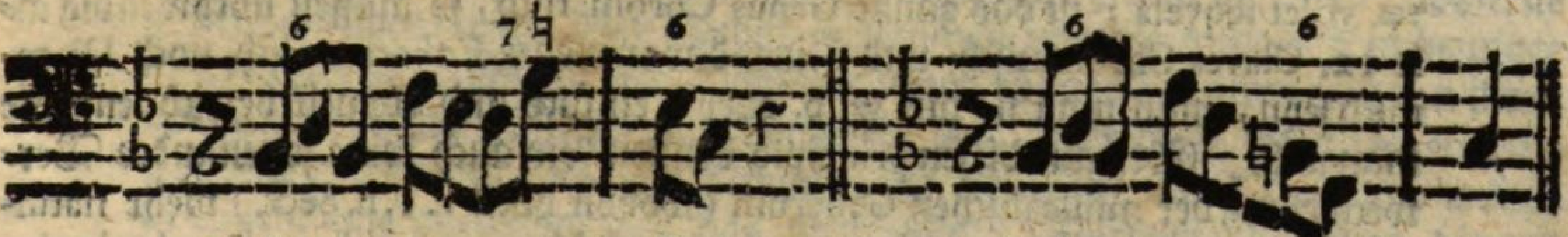
dieſe differente Angebung der Modorum iſt zwar in der That einerley, wenn man aber die Sache genau nehmen will, ſo kan man ſagen, daß dergleichen Modi præciſe mit ihren vorhero nicht da geweſenen Semitonio eintreten, es mag nun dieſes im Baſſe, oder in einer obern Stimme ſtecken. Alſo tritt in folgenden 3. Exempeln das B dur, præciſe mit dem einfallenden H. in das C moll, ob gleich der fundamental-Clavis C. ſelbſt, erſt nachfolget. Denn dieſes C. diſtingviret den Modum nicht, weil deſſen gantzer Accord z. E. auch im G moll, B dur und

dis

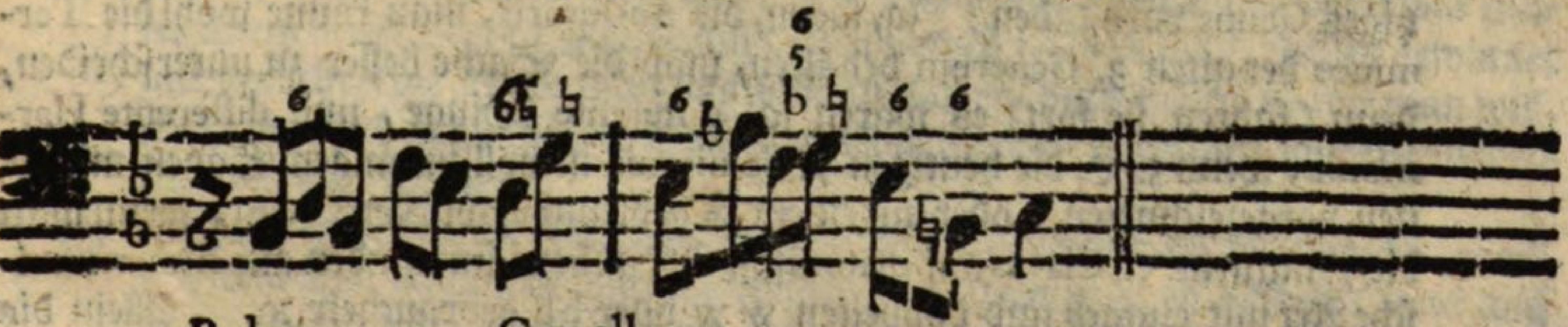
in einen ſchwehren, mit vielen ✕✕ oder b b (r) verbrähmten Modum verwickelt, und weiß nicht wieder heraus zu kommen; ſo ſuchet er nur denſelbigen Modum im Circul, da findet er zur rechten Hand die eine, und zur lincken Hand die andere Thür, durch welche er Schritt vor Schritt wieder heraus, und in leichtere Modos gehen kan, wohin er ſelbſt will. Denn er mercket ſich nur in beſagten Circul den Terminum à qvo, nehmlich den Modum, wo er iſt; und ſuchet alsdenn den Terminum ad qvem, nehmlich den Modum wo er hin will, ſo liegen ihm die Modi intermedii ſo gleich vor Augen, durch welche er ordentlicher Weiſe paſſiren muß.

§. 21. Hier-

dis dur ſtehen kan: Das Semitonium H. oder diſtingviret beſagtes C moll von andern Modis, denn ſo bald man wieder aus dem C moll heraus gehet, ſo bald wird auch ſein Semitonium H. wiederum verlaſſen.



B dur. C moll. B dur. C moll.



B dur. C moll.

(r) Obiter wollen wir allhier gedencken, daß einige ſo genandte Neulinge dasjenige Chromatiſch nennen, was mit ✕ bezeichnet, und alles dasjenige Enharmoniſche was mit b. bezeichnet iſt. Daß aber dieſe Enharmoniſche Benennung wieder die wahre Hiſtorie der alten Generum lauffe, ſolches kan denen ſo genandten Aeltlingen nicht gelaugnet werden, und haben ſie vollkommen recht. Allein ſie begehen hin wiederum einen eben ſo groſſen Fehler, wenn ſie einige mit einfachen und doppelten ✕✕ oder b b bezeichnete Claves Enharmoniſch, die 7. natürlichen Claves aber (c d e f g a h) in ihren unbezeichneten Syſtemate Diatoniſch nennen.

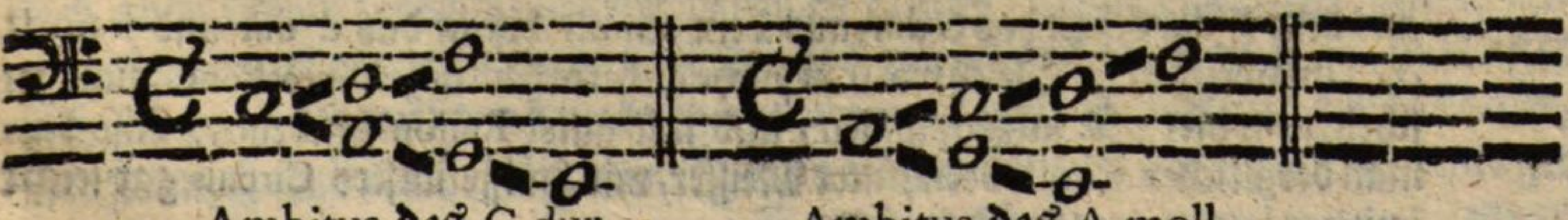
§. 21. Hiernechſt kan ſich ein ungeübter Componiſt auch dieſes Circuls bey ſolchen Compoſitionibus mit groſſen Vortheil bedienen, wo er den regulirten Ambitum modi nicht zu überſchreiten gedencket. Denn in denen c.2 huj. Sect. offt gedachten Tabellen findet man zwar bey jeden Haupt-Modo die Neben-Tone, wohin der regulirte Ambitus modi auszuweichen pfleget: Wie aber dieſe Neben-Tone an einander hangen, und man beqvehm aus einem in den andern gehen könne, ſolches muß man in unſern Circul ſuchen. z. E. Ein Anfänger hätte ſich vorgeſetzet, ein Stück, eine Arie, oder einen muſicaliſchen Satz aus dem g dur zu componiren, ſo findet er

nennen. Denn es kan ja nicht wiederſprochen werden, daß die wahrhafften 3. Genera der alten bey uns in ein eintziges, aus 12. Clavibus beſtehendes Genus Chromaticum zuſammen geſchmoltzen worden. Nun heiſſet es: à toto ad partes volet ſeqvela; iſt das gantze Genus Chromatiſch, ſo müſſen nothwendig alle 12. Claves Chromatiſch, und keiner davon weder Enharmoniſch, noch Diatoniſch ſeyn, man mag ſie mit ✕. b. oder ♮ einfach und doppelt bezeichnen, wie man will. Eben aus dieſen principio können wir auch keine ſogenandte Verwechſelung der muſicaliſchen Generum (wovon oben c. 1. h. Sect.) mehr ſtatuiren. Denn wie kan man die Genera verwechſeln, wenn nicht mehr, als ein eintziges Genus vorhanden? Ja, ſagen, die Antiqvarii, man könne wohl die Terminos der alten 3. Generum behalten, umb die Sache beſſer zu unterſcheiden, denn (fahren ſie fort) es wären ja differente Dinge, und differente Harmonie, wenn z. E. die heutigen 5. Semitonia in vollſtimmigen Sätzen mit einen vorgezeichneten b oder mit einem ✕ gebrauchet würden: item, wenn man die 7. natürlichen Claves auf diatoniſche Art unbezeichnet, oder auf Enharmoniſche Art mit einfach und doppelten ✕✕ oder bb gebrauchete ꝛc. Allein die Moderni antworten hierauff, daß man den reellen Unterſcheid aller dieſer Dinge, nicht in denen abgeſchafften Generibus der Alten, ſondern in dem differenten Ambitu der Modorum ſuchen müſſe. Dieſe verurſachen die differente Harmonie, auf zweyerley Arth ſolcher mit ♮ ✕. oder b. bezeichneten einerley Clavium. Dahero wir bey unſerer heutigen Muſic beſſer thäten, wenn wir ohne alle Confuſion, iedweden von dieſen 3. Signis ♮. ✕. b. einen à parten Nahmen gäben, wir möchten nun nach Arth der Neulinge das ♮. diatoniſch, das ✕. chromatiſch, und das b. enharmoniſch nennen, oder ſonſt 3. geſchicktere Terminos an deren Stelle ſetzen. So dann könte man auch ſtatt der alten ſo genandten Ver-

er zwar in gedachten Tabellen, daß das G dur ordentlich auszuweichen pflege in das D dur, H moll und E moll, auſſerordentlich aber, in das A moll und C dur: Allein wie ſoll er nun dieſe Modos verwechſeln, und geſchickt aus den einen in den andern gehen, ohne dem Gehöre einigen Tort zu thun? Antwort: Er ſuchet das G dur in unſern Circul, da findet er das oben gedachte D dur, H moll und E moll zu rechten Hand, und hingegen das A moll und C dur zur lincken Hand. Solchergeſtalt ſiehet er nun, wie alle dieſe Modi nach ihrer nechſten Anverwandſchafft in der Reihe liegen, (s) folgbar procediret er nur nach der oben gegebenen Haupt-Regel, nemlich, daß er niemahls leichte mehr als einen Modum überſprin-

Verwechſelung der Generum, eine gewiſſe umbſchränckte Verwechſelung der Modorum ſtatuiren, und ihr einen eigenen Nahmen geben, die alten pappierne 3. Muſicaliſchen Genera aber (deren exiſtentiam uns die Antiqvarii in heutiger praxi weiter nicht, als auf dem Pappiere zeigen können) hätten ſo dann ihren völligen Abſchied. Dieſes wäre ohngefehr der, über die 3. alten Genera entſtandene Streit und differente Meynung der Aeltlinge und Neulinge, welche in concluſione wiederum auff das vortreffliche Wörtgen: Nennen hinaus lauffet, ob man nehmlich dieſe und jene Claves nach denen alten Generibus weiter Benennen, oder ſie insgeſammt chromatiſch tauffen ſoll? Indeß gewinnet und verliehret die Muſic nicht das geringſte dabey, man nenne ſie wie man will, wenn man ſich nur verſtehen machet, und bin ich von dergleichen ſaubern Wort-Diſputat ein Diener.

(s) Ich habe ſonſt meinen Scholaren den regulirten Ambitum eines iedweden modi maj. und min. auf unten folgende Arthen, gleichſam in einen halben Circul auff denen Lineen vorgemahlet, woraus ſie leicht den Unterſcheid der am nechſten anverwandten, und am weiteſten abgelegenen Neben-Tone haben erkennen, und mit ihnen nach unſerer gewöhnlichen Regel bald gradatim bald per ſaltum ohne alle Schwührigkeit verfahren lernen. Man transponiret aber folgende 2. Schemata durch alle modos majores und minores.



Ambitus des C dur. Ambitus des A moll.

ge, wo er nicht gradatim gehen will: ſo kan er unmöglich ſich verirren, viel weniger das Gehör beleidigen. Denn da folget nun von ſich ſelbſt, daß er z. E. aus dem G dur nicht ſo plötzlich in das H moll, als die 3. maj. fallen muß, weil 2 modi dazwiſchen liegen. Vielweniger wird er aus dem C dur zugeſchwind in das D dur, oder aus dem A moll zugeſchwind in das H moll fallen, weil iedesmahl 3 modi dazwiſchen liegen. Am allerwenigſten wird er ſich unterſtehen, aus dem C dur gerade in das H moll zu fallen, weil gar 4 modi dazwiſchen liegen, und gedachtes C dur und H moll eben die 2 Extrema oder euſerſten Gräntzen des regulirten Ambitus G dur ausmachen.

§. 22. Geſetzt aber ein Componiſt hätte auch Luſt, über dieſe 2 euſerſten Gräntzen des G dur zu paſſiren, wie ſonderlich auswärtige Nationes (t) zu thun pflegen: ſo findet er zur rechten Hand nach dem H moll, und zur lincken Hand nach dem C dur, die nechſt anliegenden Modos, in die er gradatim oder per ſaltum ausweichen, und eben auff dieſe Arth wieder zurück paſſiren kan, ohne Gefahr ſich zu verliehren, oder dem Gehöre etwas unleidliches auffzudringen. Folgbar bleibet unſer muſicaliſche Circul iederzeit ein ſicherer pharus in allen Arthen der Compoſition, ſo wohl vor geübte, als ungeübte Componiſten.

§. 23. Der andere Nutz und Vortheil unſeres Circuls war im General-Baſs ohne Signaturen, oder deutlicher zu reden, ein Accompagnement der Cameral- und Theatraliſchen Sachen. Wir haben oben c. 2. h. Sect. bey der 8ten Special-Regel, und dem nachfolgenden §. mit mehrern gedacht, wie nöthig einem Accompagniſten die Erkenntniß der muſicaliſchen Modorum ſey, wofern er bey einem unbezifferten Baſſe das Changement der Tone gleichſam vorher ſehen, und die öffters irregulairen Ausſchweiffungen

(t) Denn bey ihnen iſt es nichts neues, daß ſie z. E. aus dem C dur biß in das D dur, aus dem F dur biß in das G dur, aus dem a moll biß in das d dur und h moll &c. ausweichen. Gleich wie nun ſolche auſſerordentliche Digreſſiones nicht zu ſchelten, wofern ſie ungezwungen, und mit guter Raiſon geſchehen: Alſo kan man dergleichen Künſte berühmter Meiſter, mit Hülffe unſers Circuls gar leicht imitiren lernen, wer Luſt dazu hat.

fungen derer Compoſitorum verſtehen lernen will. Es iſt auch in dem nachfolgenden 3ten Capitel h. Sect. weitläufftig gezeiget worden, wie ungleich inſonderheit das Recitativ die Tone zu verwerffen, und in einen Augenblick in die allerabgelegenſten Modos auszuweichen pflege. Will man nun dergleichen Changemens geſchwind und gründlich einſehen lernen, und im Accompagnement einen Habitum erlangen: ſo muß man vor allen Dingen die Connexion und gewöhnlichen Digreſſiones aller Modorum aus dem Fundamente verſtehen. Da wir nun ſolches alles nicht beſſer, vollkommener und gründlicher können verſtehen lernen, als aus eben unſern Circul: ſo lieget deſſen Nutzbarkeit auch im Articul vom General-Baſſe am Tage.

§. 24. Der 3te Nutz und Vortheil unſers Circuls war im præludiren vollſtimmiger Inſtrumente. Alles was nun in denen vorhergehenden §. 20. 21. 22. vom componiren geſagt worden, das gilt auch hier vom præludiren, weil ex tempore præludiren, und componiren allhier einerley iſt. Man mag dahero auff einem vollſtimmigen Inſtrumente (als Clavier, Orgel, Clavicin, Lauthe ꝛc.) entweder aus einen gewiſſen Modo nach dem regulirten Ambitu zu præludiren, oder auch bey Fantaſien, Cappricien, und allerhand Arthen der præludien in entfernte Tone auszuweichen ſich vornehmen: ſo darff man nur unſern Circul im Gedächtniß, oder vor Augen haben, wenn man ſicher gehen, und ſich niemahls in denen Tonen verwickeln oder verliehren will; Gleichwie auch wohl manchen Organiſten ein geiſtlich Unglück wiederfähret, wenn er bey Endigung eines Geſanges, oder Muſicaliſchen Stückes, gleich auff den folgenden Geſang præludiren, und nach der Kunſt in deſſelben abgelegenen Modum gehen will. Wir wollen aber propter Juniores allhier beym præludiren etwas ſtille ſtehen.

§. 25. Wer auff einen vollſtimmigen Inſtrumente ex tempore zu præludiren ſich unterſtehet, der muß ſchon viel Muſic im Kopffe haben, i. e. er muß mit einem Worte ein erfahrner, und geübter Muſicus ſeyn. Weil ſich aber dieſer Gradus parnaſſi nicht in einem Jahre erſteigen läſſet, zumahl wenn alles auff eigene Erfahrung allein ankommen ſoll: ſo fraget ſich, ob man ungeübten keine ſichern præcepta oder Anleitung geben könne, wie ſie nach und nach ſelbſt eine eigene Harmonie auff ihren Inſtrumente zu

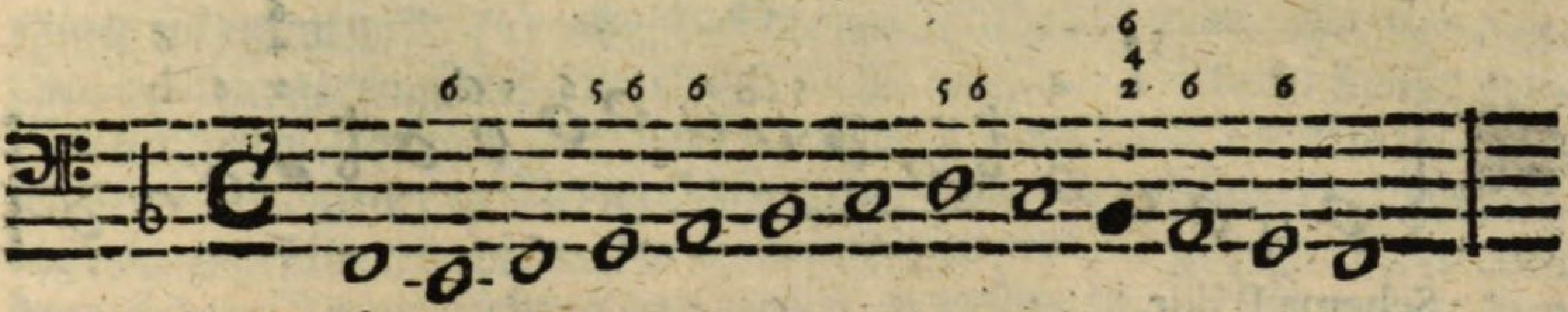
 wege

wege bringen, oder mit einem Worte præludiren lernen ſollen? Antwort: Ungeübten Muſicis allhier die vielerley Arthen der præludien nach allen Fundamentis beyzubringen, iſt ſo unmöglich, als dazu nothwendig ein gantzer Tractat, und nicht wenige Zeilen eines Capitels erfodert würden: die prima fundamenta aber zum præludiren hier zu entwerffen, ſolches gehet wohl an, und das wollen wir ſo kurtz als möglich auff folgende Arth bewerckſtelligen.

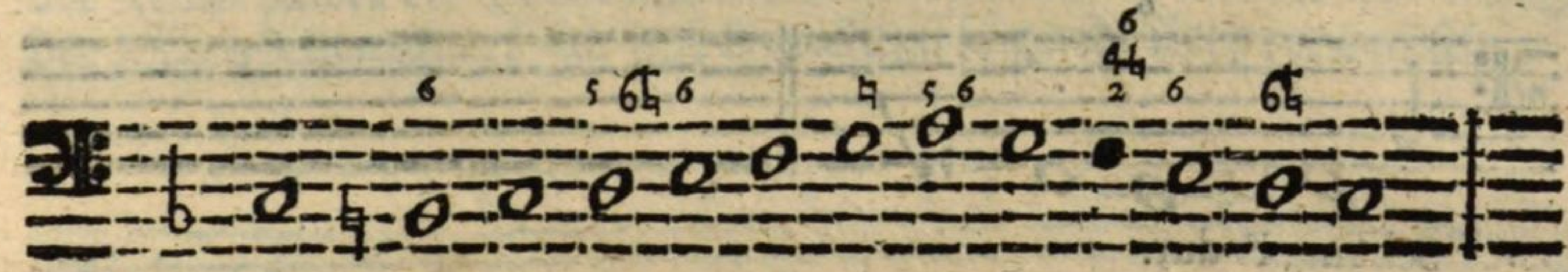
§. 26. Wer ex tempore ein præludium herſpielen will, der erwehlet ſich vor allen Dingen einen Modum, aus welchen er præludiren will. Wir wollen uns hier einen leichten Modum, nehmlich das F dur, zu unſern Vorhaben erwehlen, wobey wir hauptſächlich 2. Dinge zu unterſuchen haben:

1) In was vor Neben-Tone dieſer Modus, nach ſeinem regulirten Ambitu ausweichet? und da præſentiren ſich in unſern Circul (nach denen offt angeführten Tabellen des andern Capitels dieſer Abtheilung) zur rechten Hand das D moll, C dur, und A moll; zur lincken Hand aber das g moll, und B dur.

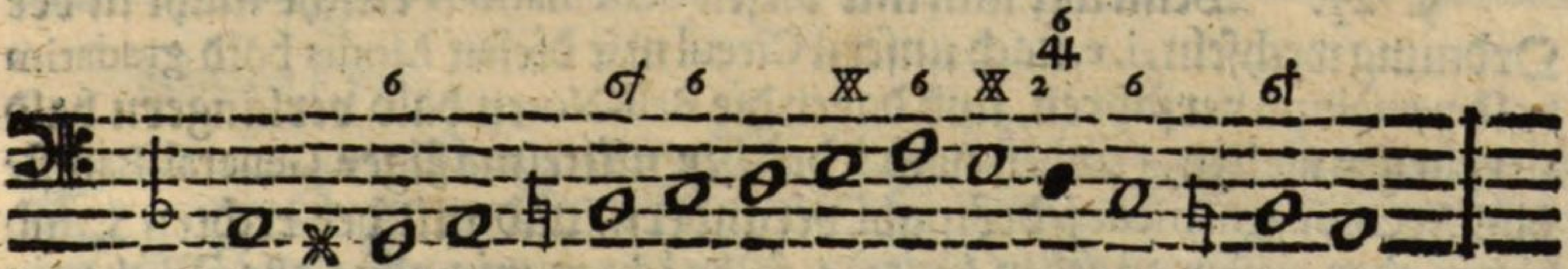
2) Wie ſich ein Anfänger in jedweden von dieſen Neben-Tonen, mit guten Muſicaliſchen Sätzen eine Zeitlang auffhalten, und aus einem in den andern gehen könne? Hierzu nun können uns die, in nur gedachten c. 2. h. ſect. befindlichen Schemata aller Modorum die beſte und ſchleinigſte Hülffe geben. Denn weil in ſelbigen der natürliche Ambitus eines jedweden Modi durch die fundamentalen Baſſ-Noten und darüber ſtehende Ziffern richtig angegeben worden, ſo folget hieraus der Vernunffts-Schluß, daß wenn wir bey unſern vorhabenden præludio die Schemata f dur, c dur, a moll, d moll, g moll und B dur, in guter Ordnung an einander hengen, und nur ein Schema nach dem andern ſimplement durch accompagniren wollen, ſo haben wir ſchon die prima rudimenta zu einem præludio geleget. z. E.



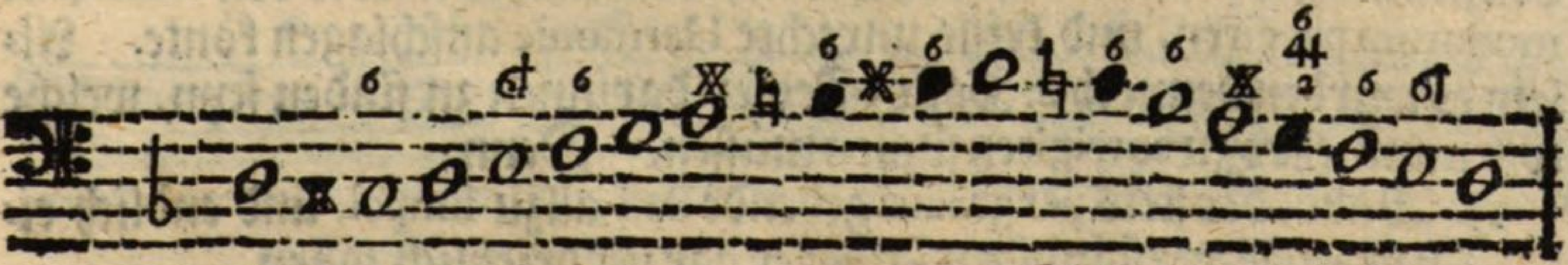
Schema F dur.



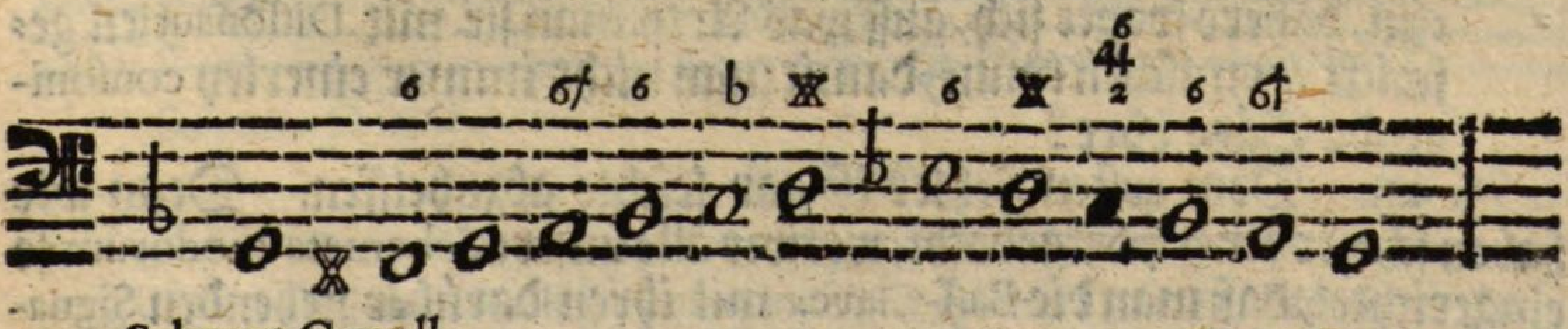
Schema C dur.



Schema A moll.

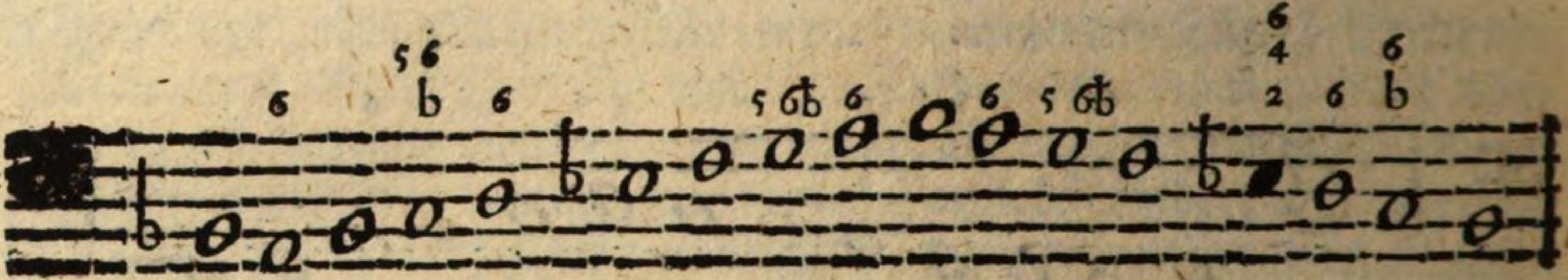


Schema D moll.

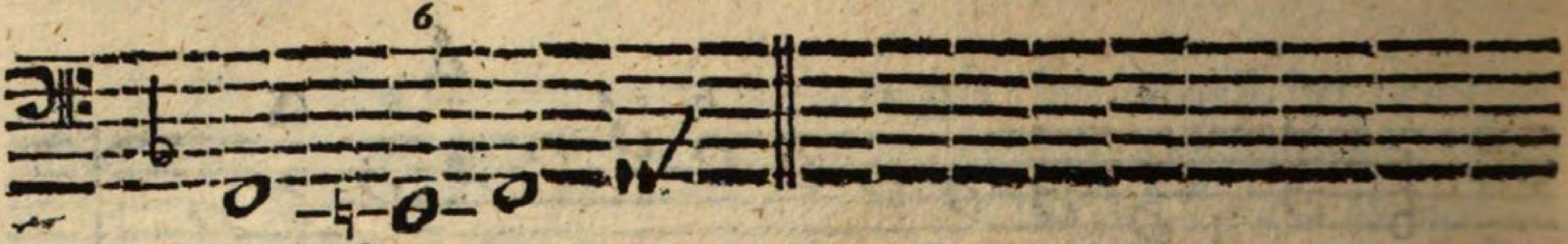


Schema G moll.

§.27. Wenn



Schema B dur.



Schema F dur.

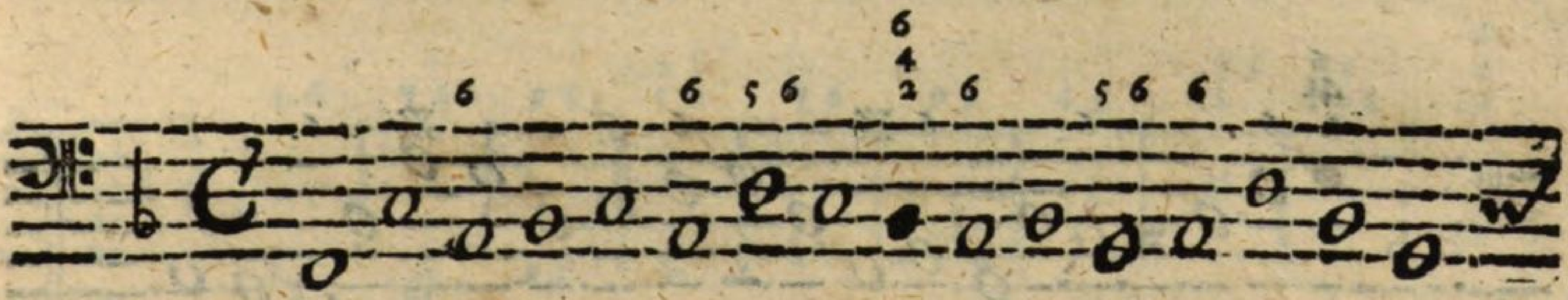
§. 27. Wenn wir nun mit dieſen Schematibus etliche mahl in der Ordnung wechſeln, i. e. nach unſern Circul mit dieſen Modis bald gradatim bald per ſaltum verfahren, und dabey die Baſſ-Noten bald verlängern bald verkürtzen wolten, (wobey noch jedweder mittelmäßiger General-Baſſiſte das Accompagnement jedesmahl verändern, und mit der rechten Hand höher oder tieffer angeben könte): ſo brächten wir ohne alle Mühe ein vollſtimmiges præludium heraus, welches niemahls wieder den Ambitum modorum pecciren, und keine unrechte Harmonie anſchlagen könte. Allein es würden dennoch 2. Haupt-Fehler darinnen zu finden ſeyn, welche wir nunmehro zu corrigiren ſuchen müſſen. Denn

1) Würde der ſtets per gradus gehende Baſſ allzu ſimpel, und endlich einen Muſic-verſtändigen Zuhörer gar verdrießlich fallen.

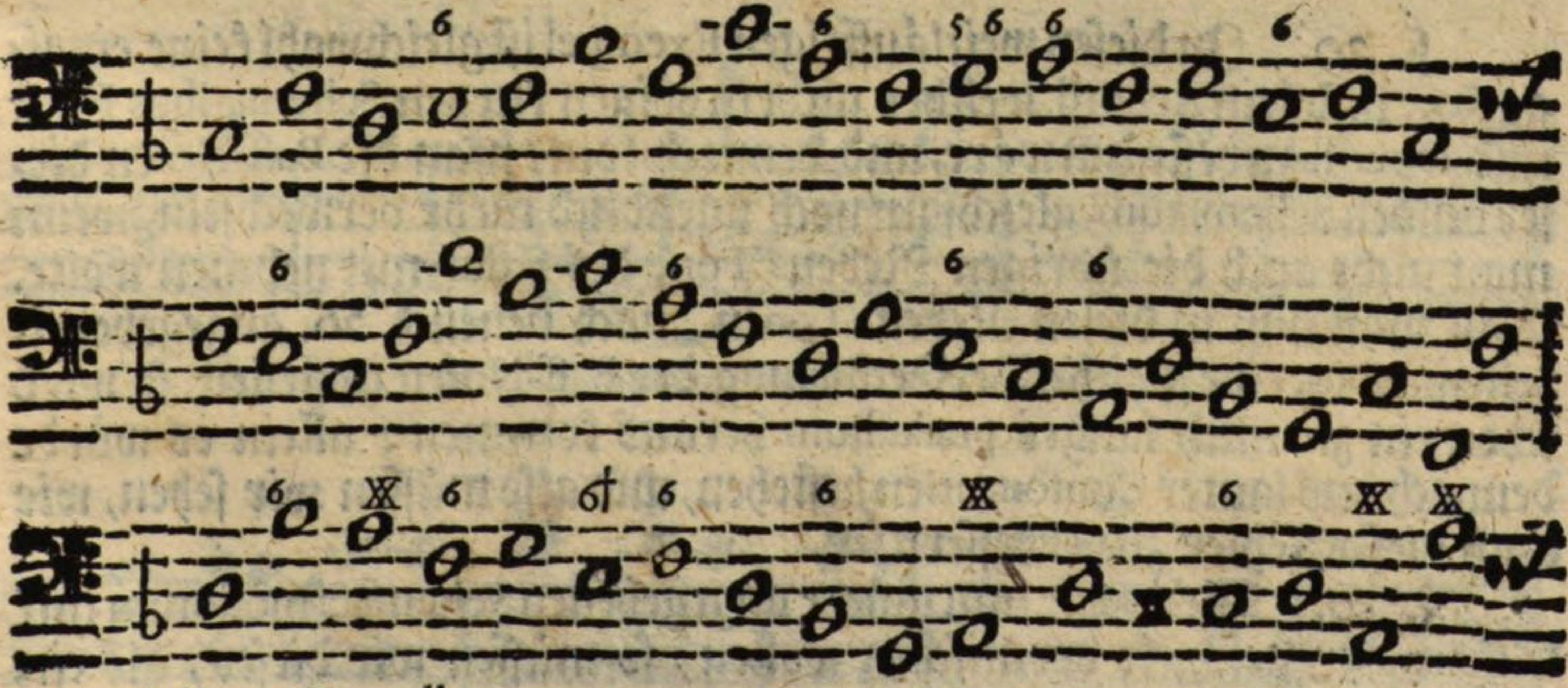
2) Beſtehen dieſe zuſammen geſtoſſene Schemata in lauter Conſonantien, dahero fraget ſich, auff was Arth man ſie mit Diſſonantien geſchickt vermiſchen könne, damit man nicht immer einerley conſonirende Sätze höre?

§. 28. Dem erſten Fehler iſt gar leichte abzuhelffen. Denn wir haben ſchon oben p. 765. gedacht, wie wir alle unſere Schemata modorum ſo eingerichtet, daß man die Baſſ-Claves mit ihren darüber ſtehenden Signaturen nach Gefallen verwechſeln, und alſo per gradus oder per ſaltus gehen könne,

könne, wie man will, (u) ohne daß die natürliche Harmonie oder der Ambitus modi in geringſten dadurch beleidiget werde. Hieraus flieſſet nun ein reichlicher Vorrath der Veränderung; Denn wir können uns bey jedweden Schemate mit Verwechſelung der Baſſ-Noten ſo lange auffhalten, biß es uns gefället, in ein ander Schema dieſes præludii zu gehen, und eben dergleichen Verwechſelung von neuen anzufangen. Wir wollen hier der Kürtze halber die Probe nur mit 2. Modis machen, und die Baſſ-Noten der obigen Schematum F dur und D moll auff folgende Arth verwechſeln:

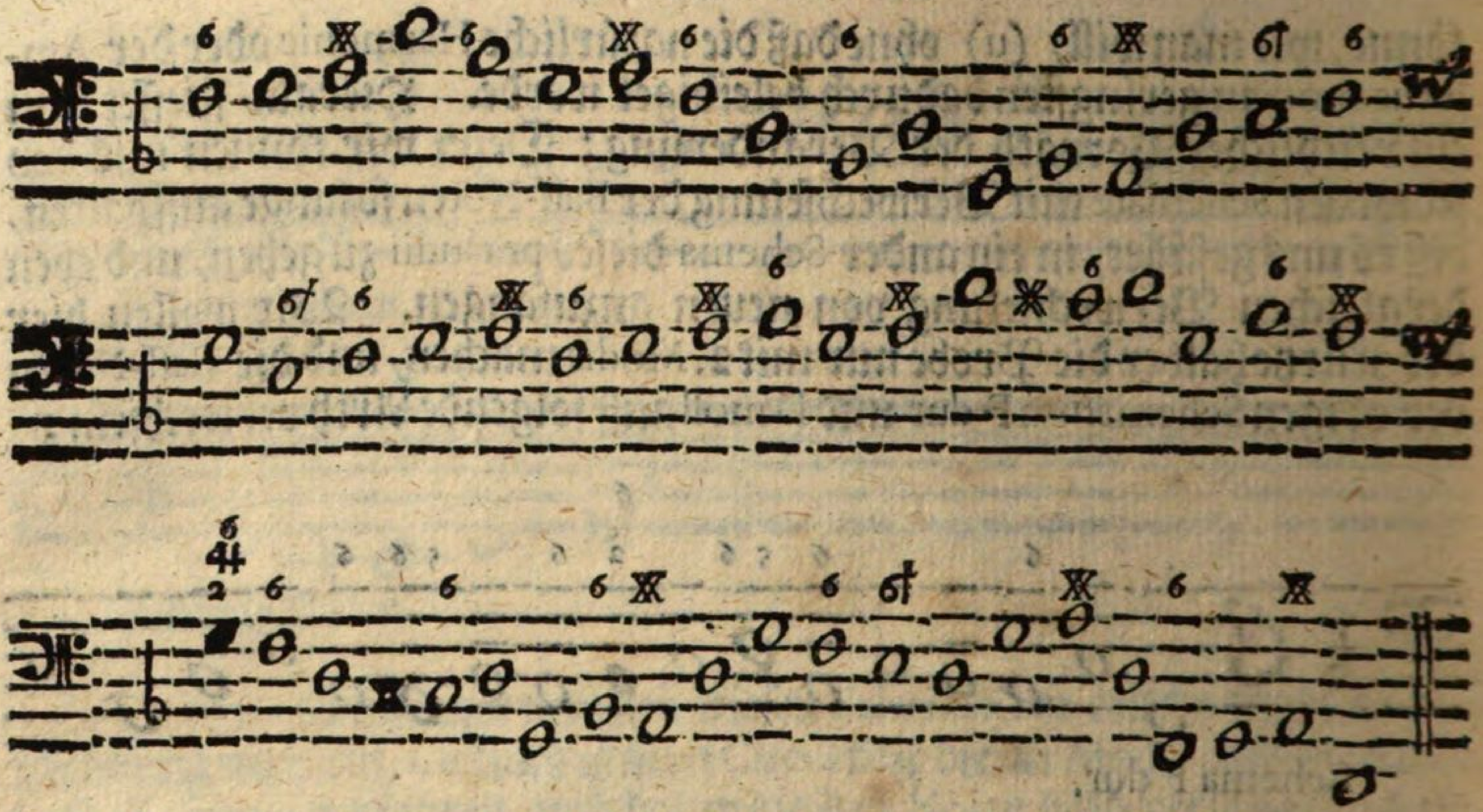


Schema F dur.



Schema D moll.

(u) Den eintzigen Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ausgenommen, welcher nur bey dem unter ſich gehenden Tranſitu in die 3am modi zu brauchen iſt, wie wir gehörigen Orthes angemercket.



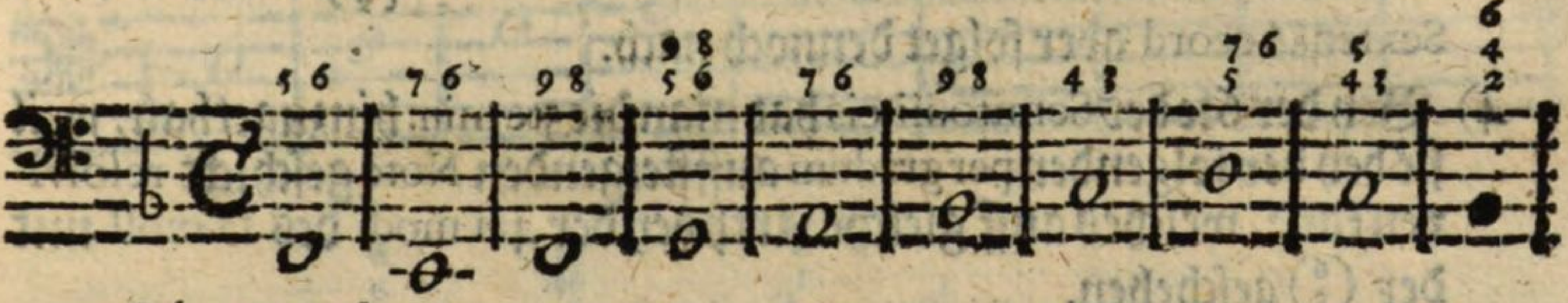
§. 29. In dieſen weitläufftigen Exempel iſt gleichwohl keine eintzige Note und kein Accord, welcher nicht in obigen kurtzen Schematibus F dur und D moll zu befinden wäre, und dennoch könte man die Baſſ-Noten dieſer beyden Schematum, gleichſam noch unendlich mehr verwechſeln, wenn man nicht auch die übrigen Neben-Tone des F dur mit nehmen wolte. Will man nun in dieſen Neben-Tonen, nach denen §. 26. angegebenen Schematibus, eine gleiche Verwechſelung der Baſſ-Noten anſtellen, ſo wird ſchon ein ziemlich langes præludium heraus kommen: allein es würde dennoch aus lauter Conſonantien beſtehen, und alſo müſſen wir ſehen, wie auch dieſer Fehler zu verbeſſern ſey.

§. 30. Wenn wir nun unſere angegebenen Schemata modorum mit Diſſonantien geſchickt vermiſchen wollen, ſo müſſen wir dieſes, als ein Haupt-Principium zu voraus ſetzen:

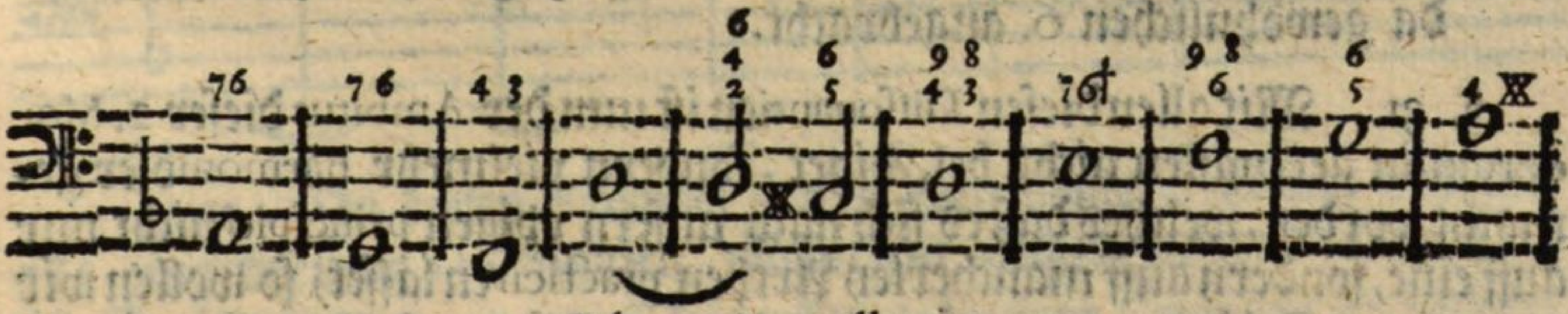
Daß bey natürlich fortgehender Harmonie, niemahls weder ein ordinairer, noch extraordinairer Accord könne angeſchlagen werden, davon nicht wenigſtens eine eintzige Stim-

Stimme (wo nicht mehr) in dem folgenden Satze könte liegen bleiben i. e. legaliter binden, und nachmahls reſolviren, ohne den Ambitum modi in geringſten zu beleidigen.

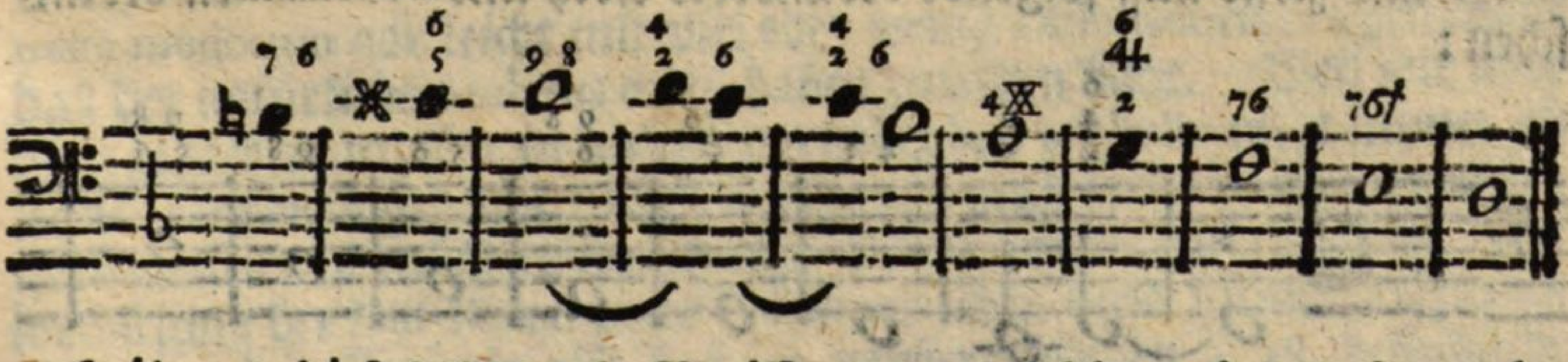
Hiervon eine deutliche Probe zu zeigen, ſo wollen wir zuerſt die kurtzen Schemata des F dur und D moll (zum Modell aller Modorum major. und minor.) ohngefehr auff folgende Arth beziffern:



Schema F dur.



Schema D moll.



Hält man dieſe diſſonirende Bezifferung gegen die vorige conſonirende Bezifferung der beyden Schematum, ſo wird man folgende Caſus finden:

 1) Daß

1) Daß wo ſonſt einige Noten die 6. oder 6̸ über ſich gehabt, da hat man dieſe durch eine vorhergehende 7. nur auffgehalten, ſie folgen aber dennoch mit der reſolution der 7. nach.

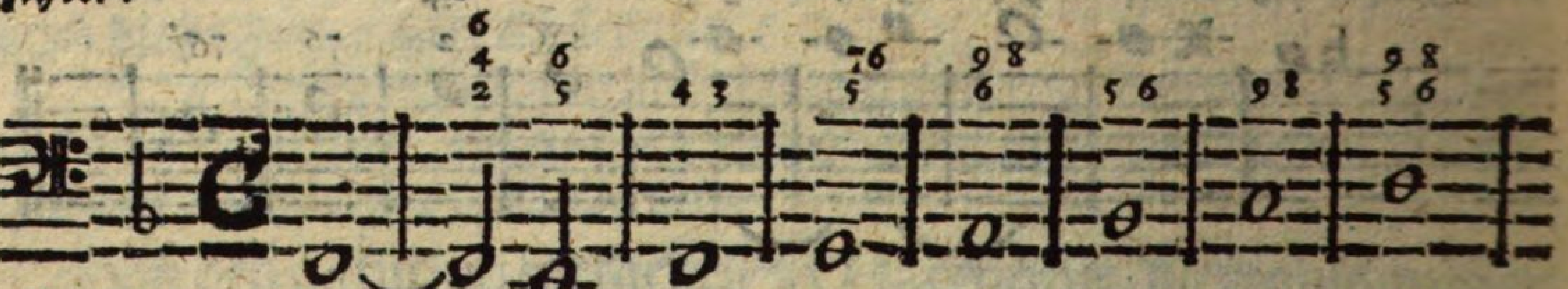
2) Wo einige Noten nur den ordinairen Accord gehabt, da hat man dieſen durch eine vorhergehende 4. oder 9. nur auffgehalten, er folget aber dennoch mit der reſolution nach.

3) Bey einigen per gradum unter ſich, in den Sexten-Accord gehenden Baſſ-Noten, hat man die erſtere Note vorhero mit $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ſyncopiret, der Sexten-Accord aber folget dennoch nach.

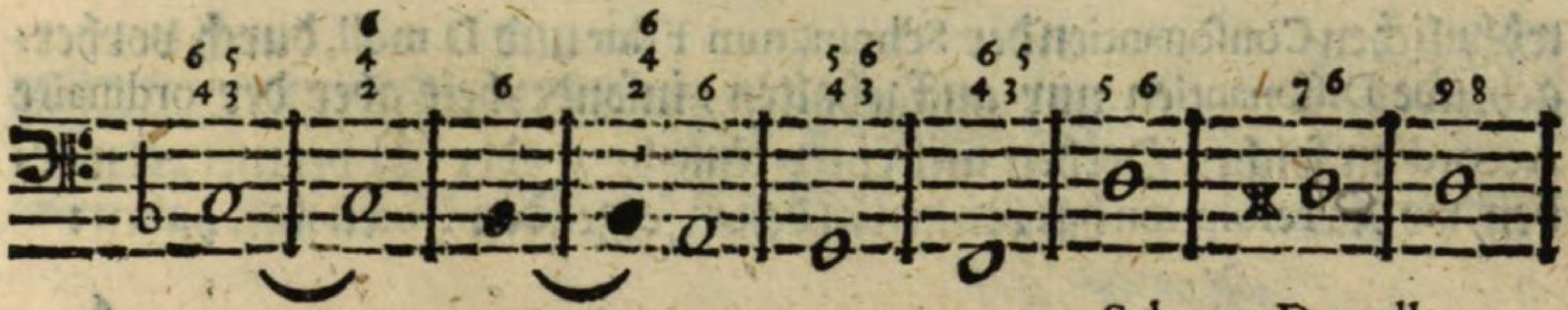
4) Bey der 6te des Semitonii cis hat man die 5te min. hinzugethan, weil ſie bey der folgenden per gradum auffſteigenden Note geſchickt reſolviren kan: welches auff gleiche Arth bey der 4ta modi des D moll mit der $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right)$ geſchehen.

5) Findet man über der 3a modi des D moll zugleich die 9. bey der allda gewöhnlichen 6. angebracht.

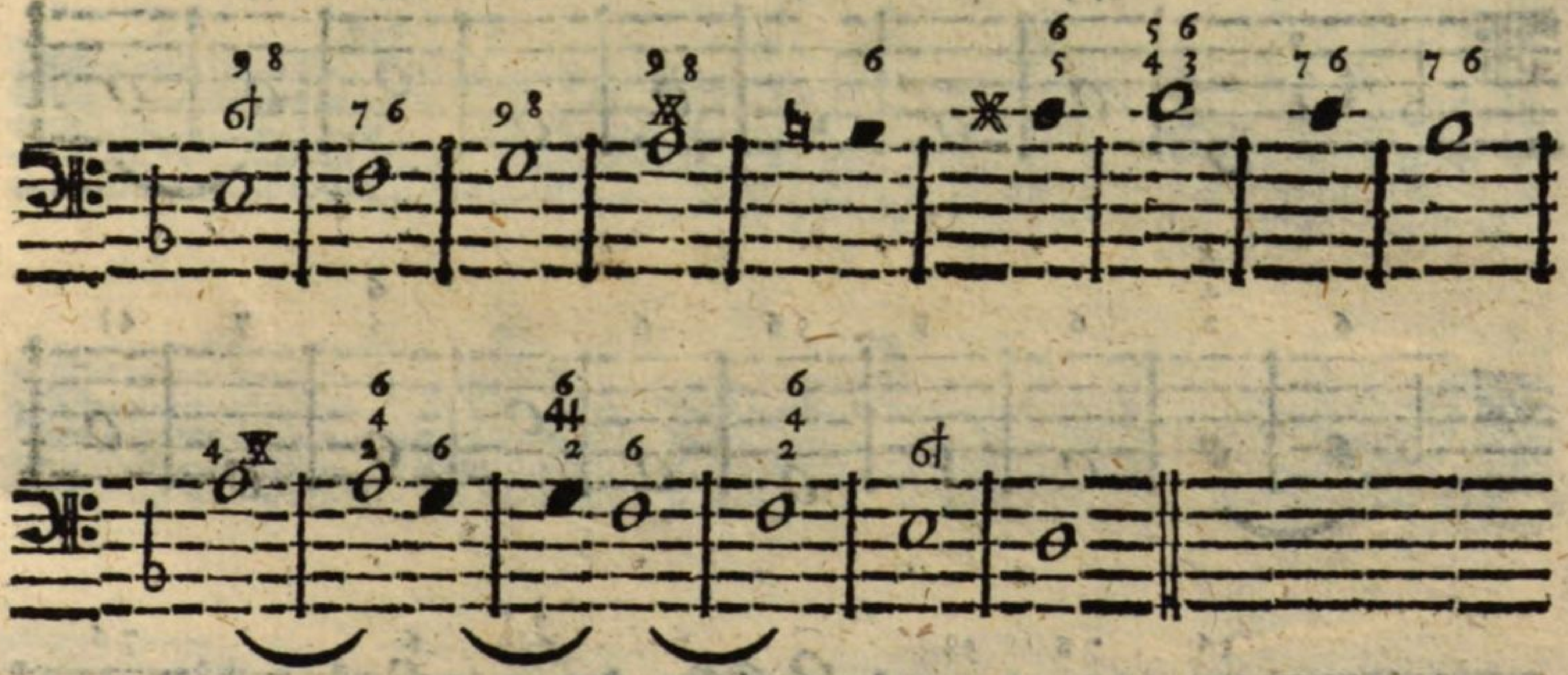
§. 31. Mit allen dieſen Diſſonantien iſt nun der Ambitus dieſer 2. Modorum in geringſten nicht beleidiget, ſondern vielmehr harmoniöſer gemacht worden, welches daß es ſich nach unſern obigen principio nicht nur auff eine, ſondern auff mancherley Arthen practiciren läſſet, ſo wollen wir zu mehrer Erläuterung unſere 2. Schemata, F dur und D moll noch einmahl, und zwar auff folgende veränderte Arth mit Diſſonantien vermiſchen:



Schema F dur.

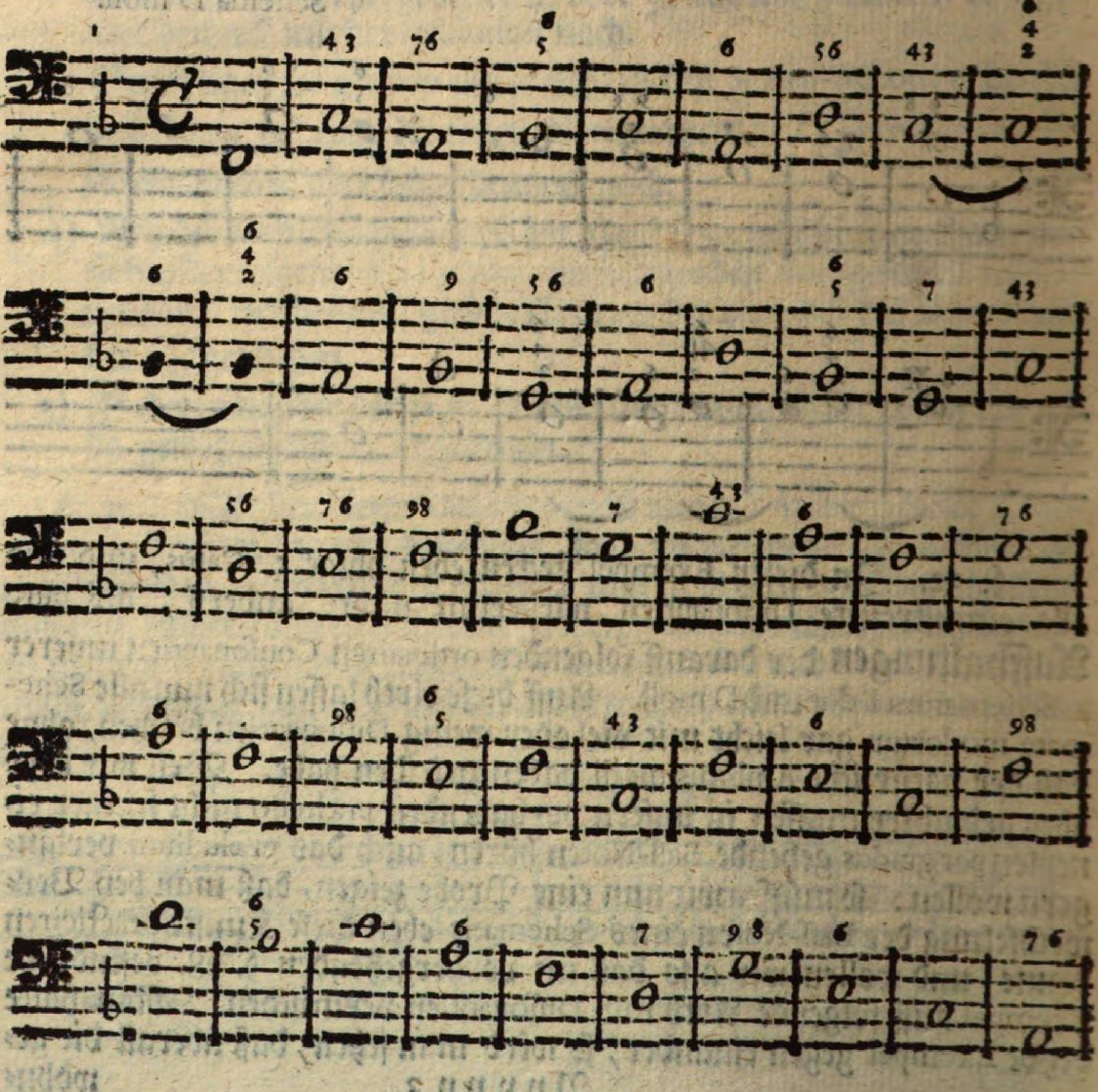


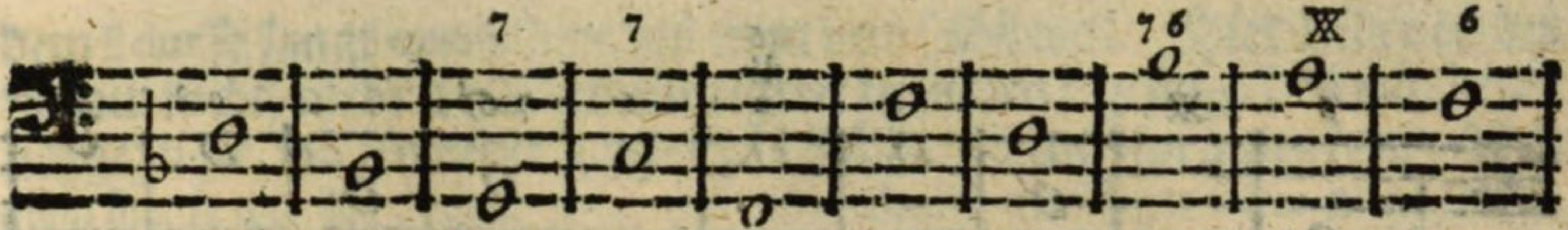
Schema D moll.



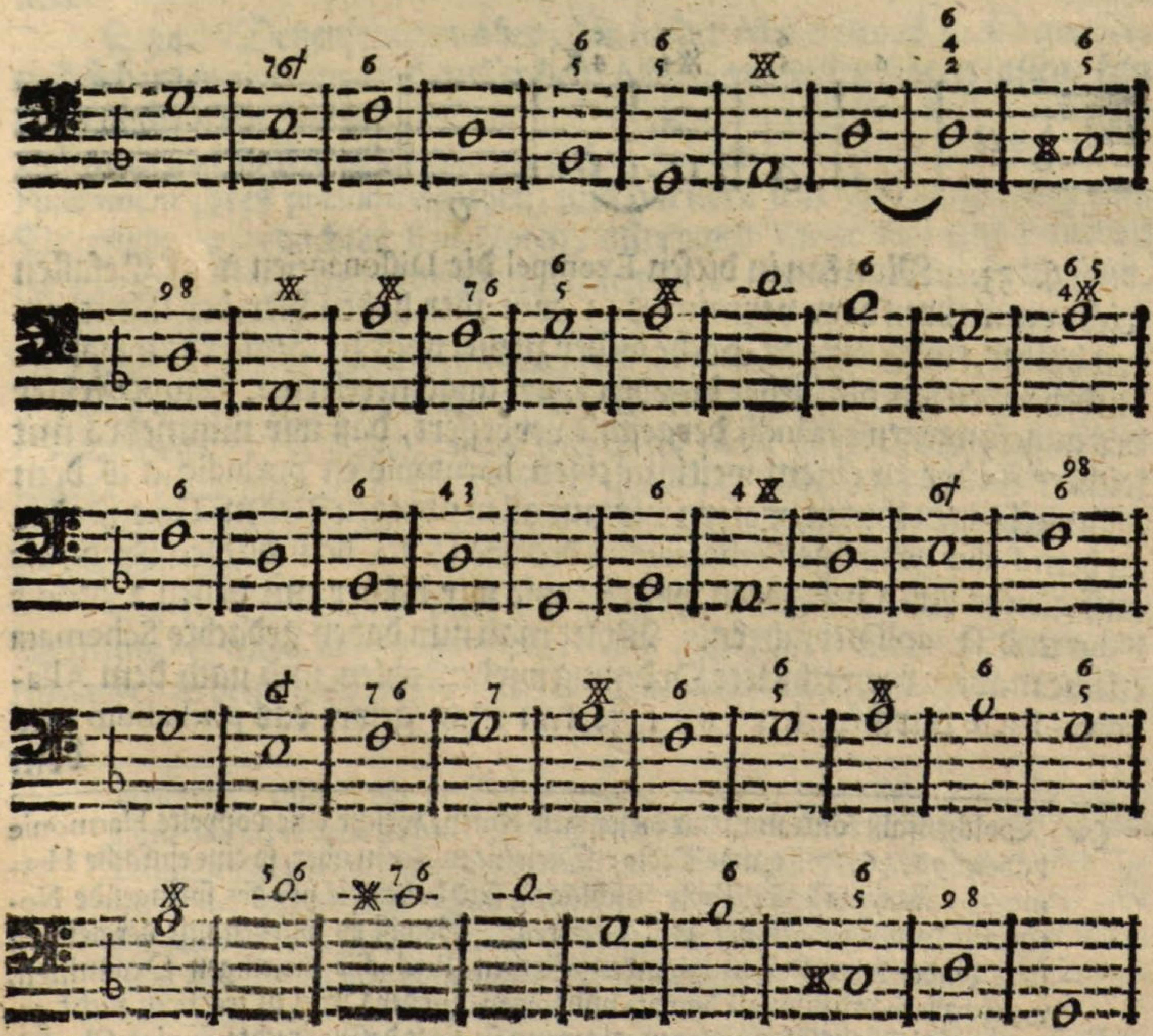
§. 32. Jn dieſen Exempel ſtecken eben obige 5. Caſus, und ſind alle eingeſtreuete Diſſonantien wiederum nichts anders, als pure Auffhaltungen der darauff folgenden ordinairen Conſonantien unſerer 2. Schematum F dur und D moll. Auff dieſe Arth laſſen ſich nun alle Schemata modorum gar leicht mit viel oder wenig Diſſonantien beſetzen, ohne daß der natürliche Ambitus modi dabey zu leiden habe. Weil wir aber oben gedachter maſſen in unſern vorhabenden præludio nicht immer einerley per gradus gehende Baſſ-Noten hören, auch das præludium verlängern wollen: ſo müſſen wir nun eine Probe zeigen, daß man bey Verwechſelung der Baſſ-Noten eines Schematis eben dieſe Künſte practiciren könne, und wollen wir alſo das im vorhergehenden §. 28. befindliche Exempel auff folgende Arth mit Diſſonantien vermiſchen. Man halte beyde Exempel gegen einander, ſo wird man ſehen, daß überall die gewöhn-

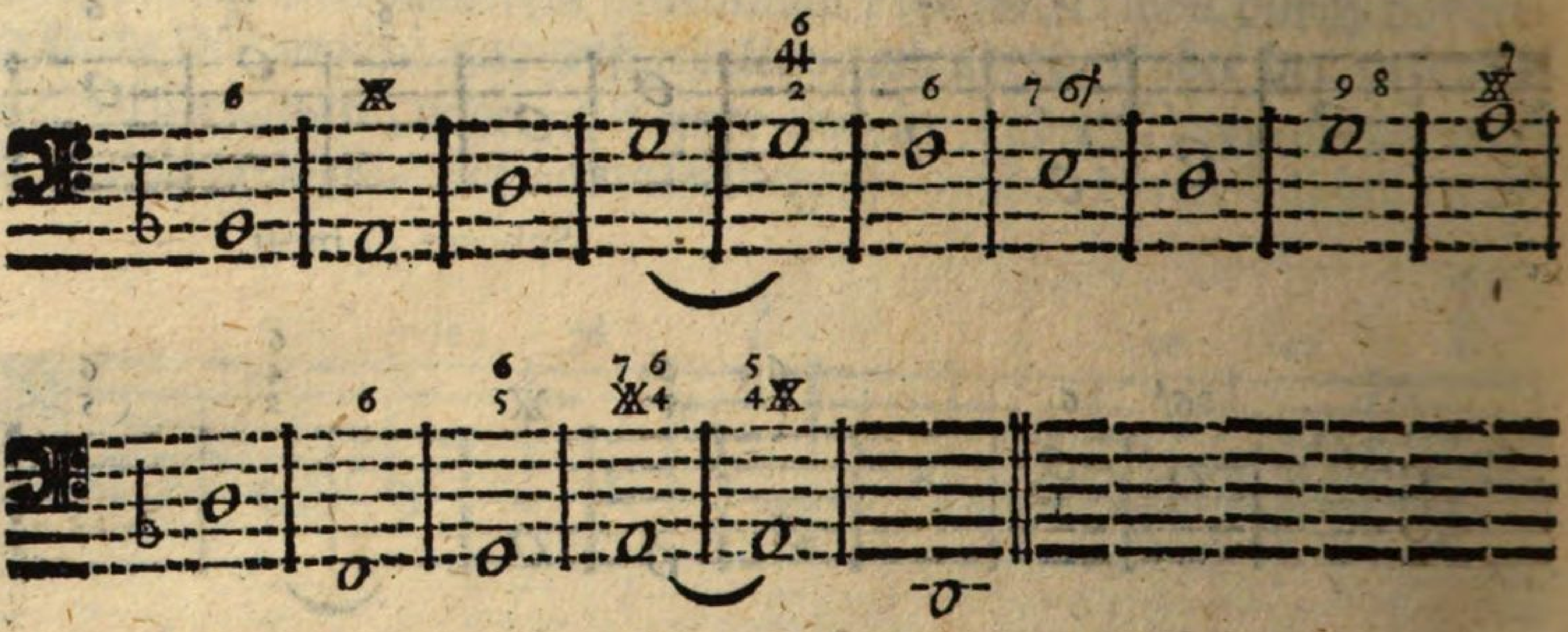
wöhnlichen Conſonantien der Schematum F dur und D moll, durch vorhergehende Diſſonantien nur auffgehalten, inſonderheit aber der ordinaire Accord an ſolchen Orthen mit einer eintzeln 7. oder $\binom{6}{5}$ vermehret worden, wo die reſolution hat können in denen folgenden Noten ſtatt haben:





Schema D moll.





§. 33. Man kan in dieſen Exempel die Diſſonantien nach Gefallen leicht vermehren oder vermindern; wir aber haben hier der Deutlichkeit halber, mit Fleiß der Sache weder zu viel noch zu wenig thun wollen. Indeß haben wir biß hieher die oben §. 27. angemerckten 2. Haupt-Fehler des angefangenen præludii dergeſtalt verbeſſert, daß wir nunmehro mit leichter Mühe zu einem weitläufftigen harmoniöſen præludio aus dem F dur gelangen könten, wofern wir mit allen übrigen Neben-Tonen, oder zu dem F dur gehörigen Schematibus des oben §. 26. befindlichen Exempels auff gleiche Arth verfahren wolten, wie wir bißher mit denen 2. Modis F dur und D moll verfahren. Wolte man nun dabey gedachte Schemata etliche mahl in verwechſelter Ordnung wiederhohlen, und nach dem Alla-breve-Tacte durchſpielen (w): ſo kan man gewiß das præludium aus dem

(w) Solchenfalß könte man nur diejenigen Noten, welche eine doppelte Harmonie haben (76. 56.) als gantze Tacte: Diejenigen Noten aber, ſo eine einfache Harmonie haben, als halbe Tacte anſchlagen, und dabey die per 3as ſpringende Noten mit dem Tranſitu der 4tel auszieren. Gewiß es würden mit dergleichen ſtets bindenden und ſyncopirenden Kirchen-Præludiis diejenigen Organiſten, welche allerhand ſchöne Themata und Fugen auff der Orgel zu tractiren nicht gewohnet, vielmehr Ehre einlegen, als wenn ſie ſtatt deſſen, rechte üppige Clauſelgen, ſchlechte Sviten, oder wohl gar 2. ſtimmige Violinen-Sachen in der Kirche her-

dem F dur ſo lange extendiren, als man nur ſelbſt will. Hier leidet es der Raum nicht, mehrere Weitläufftigkeit zu ſuchen: genug, daß wir deutlich gezeiget, wie jedweder gar leicht ſelbſt damit umbſpringen kan. Und eben ſo wie wir die Sache mit unſern præludio aus dem f dur angegeben, ſo verfähret man auch mit denen præludiis aus allen übrigen Modis Muſicis.

§. 34. Denenjenigen aber, die in der Muſic etwas mehr geübet, und ſich im præludiren auch auſſer dem Alla breve wollen hören laſſen, kan man noch dieſen Rath ertheilen, daß ſie die verwechſelten Baſſ-Noten der zuſammen geſtoſſenen Schematum eines Haupt-Modi, nur als das bloſſe Fundament ihres præludii anſehen, und darüber mit Verlängerung und Verkürtzung gedachter Baſſ-Noten, allerhand Variationes und Fantaſien nach eigenen Einfällen erdencken können (x), ohne die geringſte Gefahr, ſich weder in denen Tonen zu verliehren, noch wieder den Ambitum Modi zu pecciren. Wer nun unſern gantzen præludien-Diſcurs von §. 24. biß hieher vernünfftig überleget, der wird finden, daß dieſes eine überaus vortheilhafftige Methode ſey, einen Anfänger nicht allein zum præludiren, ſondern auch zum componiren ſelbſt glücklich anzuführen. Wir aber kehren von dieſer weitläufftigen, wiewohl nützlichen Digreſſion wiederum zu unſern Circul.

§. 35. Deſſen 4ter Nutz und Vortheil war nun in gäntzlicher Abſchaffung der alten Modorum Muſicorum. Daß dieſe eingeſchrenckte Antiqvitäten in heutiger praxi nichts mehr taugen (auſſer wenn es denen Organi-

 gani-

herleyren; auch wohl zu Bemäntelung ihrer Ignoranz die armen Scholaren fälſchlich zu bereden ſuchen: Dieſes wären rechte Clavier-Sachen, und wären vollſtimmige præludia und Fugen nicht mehr Mode, (ſie ſind der ſauren) der General-Baſſ bedeute auch nichts, es wären da wenig Regeln zu obſerviren, und gebe ſich alles von ſich ſelbſt ꝛc. Sehr wohl gegeben! Aus dergleichen Geſange lernet man den Vogel den Augenblick erkennen, ohne daß man weitere Teſtimonia Ignorantiæ craſſæ von nöthen habe.

(x) Bey dergleichen Variationibus kan man nun nach Gefallen die allzu häuffig bindenden Diſſonantien weglaſſen, und ſich mehr an die conſonirenden Schemata halten, z. E. an das oben §. 28. befindliche Schema &c.

ganiſten gefället, ihre præludia nach denen Modis der alten Lieder einzurichten): Hieran zweiffeln auch ſelbſt manche Antiqvarii nicht mehr. Allein es giebt gleichwohl noch einige unter denen heutigen practicis ſelbſt, welche vermeinen, man könne deswegen die alten Modos nicht entrathen, weil man daraus auch ſo gar die Connexion der heutigen Modorum erlernen müſſe. Denn, ſagen ſie, wer z. E. nicht wiſſe, wie der Modus Dorius dem Lydio, dieſer dem Æolio &c. am nechſten verwandt ſey, der wiſſe auch nicht beqvehm aus dem einen in den andern zu gehen, und mit denen Modis nach Gefallen zu handthieren. Dieſen Leuthen redet nun Werckmeiſter in ſeiner Harmonologie vortreflich das Wort, wenn er p. 73. ſich alſo vernehmen läſſet:

> Diejenigen aber ſo dennoch vorwenden, daß die Modi (nehmlich die alten) nicht mehr im Brauch wären, werden dadurch verführet, indem ſie ſehen, wenn etwan einige vornehme Componiſten ihre ſchöne Digreſſiones, oder künſtliche Abweichungen haben, meinen ſie, die Modi würden überſchritten, und dannenhero nicht mehr im Gebrauch, indem ſie aber in ſolcher Opinion ſtecken, wiſſen ſie nicht, daß auch der Modus eine Richtſchnur ſey wie man ſolche Digreſſiones einrichten, und anbringen möge, damit man wieder zu ſelben Clave, und *gleichſam* zu der Thür, da man iſt ausgangen, wieder gelangen könte, denn wenn ſolches nicht wäre, gienge man gleichſam in einen Irrgarten und Labyrinth, da man nicht wüſte, wo man ſich ſolte zuletzt hinwenden.

Da habt ihr es, ihr heutigen Practici! Ihr werdet keine künſtlichen Digreſſiones mehr machen können, und werdet euch in dem Labyrinth eurer 24. Modorum gantz und gar verliehren, wofern ihr euch nicht von denen alten Modis, gleich als vom Faden Ariadnes, werdet wieder heraus führen laſſen: da möget ihr euch nun feſte anhalten. Fraget man aber manche Defenſores dieſer antiqven Modorum (y) umb den wahren Grund, woher

(y) Die Schrancken der alten Modorum ſchlieſſen ſich ohngefehr in folgenden 2. Terminis: 1) Daß man nicht alle Tone oder Claves in dieſen oder jenen Modo gebrauchen ſolle, die wir doch heut zu Tage würcklich haben und brauchen können. 2) Daß man auch ſo gar die Limites gewiſſer Modorum bey Leibe nicht umb eine 2de 3e &c. überſchreiten, i. e. in der Ordnung unſerer heutigen Chromatiſchen Clavium nicht höher und tieffer gehen ſolle, als es der alte barbariſche Modus

woher ſie den gerühmten vortreflichen Nutz ihrer Modorum erweiſen können: ſo läuffet der allerbeſte Beweiß, mit einem Worte, auff die oben beſchriebene Circulation per 3as hinaus, welche ſie aus jedweder Triade Harmonicâ ihrer Modorum auf folgende Arth zuſammen ſchmieden. Denn, ſagen ſie, weil z. E. der Modus Jonius die Triadem Harmonicam, $\left\{\begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}\right\}$ der phrygius hingegen die Triadem $\left\{\begin{matrix} h \\ g \\ e \end{matrix}\right\}$ hat, dieſe letztere Trias aber von der erſten 2. Claves erborget, ſo muß der Modus phrygius nothwendig dem Jonio am nechſten verwand ſeyn. Nach dieſen muß alsdenn der Modus Mixolydius folgen, deſſen Trias harmonica $\left\{\begin{matrix} d \\ h \\ g \end{matrix}\right\}$ wiederum 2. Claves von dem phrygio erborget. Und ſo fahren ſie mit der Tranſpoſition ihrer Modorum, und der Superſtruction der Triadum harmanicarum, per Tertias ſo lange fort, biß ſie wieder in den erſten Modum gelangen. Allein wir wollen dieſes weitgeſuchte patrocinium der alten Modorum auff zweyfache Arth beantworten:

1) Geſetzt den Fall, es wäre beſagte Circulatio per 3as richtig, ſo möchte ich gern die raiſon wiſſen, warum wir eben dazu die Nahmen der alten Modorum erborgen müſten? Unſere heutigen Modi Muſici haben ja eben dieſe Triades harmonicas, welche wir benöthigten Falles auff gleiche

Modus zugelaſſen. Sind das nicht Thorheiten! Wir haben in jedweder 8ve 12. Claves, warum ſollen wir ſie nicht in allen Modis nach Gefallen, in der Höhe und Tieffe brauchen, wie es unſer Einfall, Talent und Guſto zuläſſet? Sind es nicht eben ſo abſurde Geſätze, als wenn man Regeln erdencken wolte, wie man hinführo alle Sachen gar künſtlich nur mit 2. oder 3. Fingern jedweder Hand angreiffen könte, da uns doch GOtt 10. Finger zum Angreiffen verliehen hat: oder wie man im Reden, (nach dem Exempel curiöſer Oratorum) bald das r. bald das s. auſſen laſſen ſolte, da wir doch zum Reden 24. Buchſtaben im Alphabeth haben: Könten wohl dergleichen curiöſe pedanterien zu einer vernünfftigen Regel dienen? Jedwedes Animal rationale wird es mit Nein beantworten, und gleichwohl wollen wir nicht begreiffen, daß mit denen alten Modis eben dergleichen Thorheiten paſſiren, die bey unſern Zeiten nicht mehr applicabel ſind.

Arth ſuperſtruiren, oder viel kürtzer, nur per 3as in der progreſſion fortgehen dürffen c. e. g. h. d. &c. ſo haben wir eben dieſe Connexion der Modorum, ohne daß wir nöthig haben, uns dabey weder des alten Modi Hypomixolydii, Jaſtii, nach Hypojaſtii &c. zu erinnern, was gehen uns dieſe barbariſche Nahmen an?

2) Haben wir oben ſchon (z) erwieſen, daß die Circulatio per 3as nicht einmahl richtig ſey, und wäre es dieſen nach gantz falſch, daß z. E. der obengedachte Modus Jonius dem phrygio am nechſten verwandt ſey, weil ſie umb eine 3. maj. von einander entlegen, dahero die beyden Modi Æolius und Mixo-Lydius wegen näherer Anverwandſchafft gar wohl eine rechtliche Intervention anſtellen könten. Da wir nun in unſern oben erklährten Circul eine viel richtigere Ordnung, Connexion und Anverwandſchafft aller Modorum finden, nach welchen wir alle unſere nahe, und weitabgelegene Digreſſiones gantz ſicher einrichten, jederzeit die Thür, wo wir hinein gangen, wieder rückwerts finden, und uns niemahls, ja abſolut niemahls in dem vermeinten Labyrinth verirren können: ſo folget ja unwiederſprechlich, daß wir auch hierinnen (eben ſo wenig, als bey andern Muſicaliſchen Materien) der alten Modorum gantz und gar nicht nöthig haben, ſondern ſie getroſt, nicht allein in partem, ſondern in totum verwerffen können. Wir thun alſo am beſten, wenn wir ſie ohne weiteres Ceremoniell, in ihr von dem Herrn Matheſon wohl auffgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe verweiſen, und uns weiter nicht umb ſie bekümmern.

(z) Beſiehe §. 3. h. cap.

Das

Das VI. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Conſiliis, wie man ſich ſelbſt weiter helffen, und die Perfection im General-Baſſe ſuchen müſſe.

§. 1.

Wenn wir ein Exercitium Practicum aller, in dieſer andern Abtheilung vom General-Baſſ ohne Species gegebenen Regeln anſtellen ſollen, ſo fraget ſich vor allen Dingen, ob wir nöthig haben, auch die Cap. I. huj. Sect. abgehandelten Fundamenta ſtyli Theatralis allhier weiter zu exerciren? Ich ſage nein! Denn einem Accompagniſten iſt es genug, wenn er die allda erklährten Sätze nebſt ihren Verkehrungen theoretice verſtehet, und ihnen im Accompagnement ihr Recht zu thun weiß, wozu kein beſonderes Exercitium von nöthen, ſondern allda ſatſam ausgeführet worden: Die Praxis aber, dergleichen Theatraliſche Sätze ſelbſt zu machen, gehöret vor den Componiſten, welchen wir oben allbereit einige Anleitung zu ſeinem Exercitio gegeben. Alſo fraget ſich nun, was wir denn allhier vor ein nützliches Exercitium Practicum des General-Baſſes ohne Species mit unſern Accompagniſten anzuſtellen haben?

§. 2. Man darff nur überlegen, daß die gröſten Künſte eines ſolchen unbezifferten General-Baſſes darauff ankommen, daß man die natürliche Harmonie oder den natürlichen Ambitum aller Modorum wohl verſtehe, und aus ſelbigen die nöthigen Signaturen zu judiciren wiſſe. Da nun dieſer natürliche Ambitus modorum oben Cap. 2. huj. Sect. durch die 7. biß 8. Special-Regeln, und beygefügten Schemata Modorum aus dem Grunde beſchrieben worden: ſo folget hieraus, daß wir allhier kein beſſeres Exercitium Practicum anſtellen können, als wenn wir vors erſte ein General-Exempel zuſamme ſchmieden, in welchen 1) alle oben erklährte

 Special-

Special-Regeln zuſamme lauffen, welche die natürliche Harmonie aller Modorum ausmachen. 2) Die Concert- oder Vocal-Stimme darüber gäntzlich weggelaſſen werde, damit man ſich alleine an den Baſſ, und ſeine darüber gehörige Harmonie halten müſſe. 3) Nicht allein der regulirte Ambitus der alten, ſondern auch irregulaire und extravagante Ausweichungen des Haupt-Modi enthalten, damit alle nöthige Caſus, nebſt denen, nicht zum Haupt-Modo gehörigen Speciebus Octavarum, darinnen exerciret werden mögen, wie wir bald ſehen werden. 4) Muß man hernach ein ſolches General-Exempel durch alle 12. modos majores (weil die 12. modi minor. ſchon in dem vollkommenen Ambitu der Majorum ſtecken) transponiren und exerciren laſſen, um zu beweiſen, daß die Regeln in allen Modis immer einerley bleiben, und nichts als der Ton changirt.

§. 3. Gleich wie nun ein ſolches Exercitium einen Lehrbegierigen die natürliche Harmonie aller Modorum nothwendig dergeſtalt beybringen muß, daß es unmöglich iſt, ſelbige nicht zu begreiffen: Alſo ſtellen wir folgendes Exempel (*) zu unſern Exercitio dar, und zeigen gewöhnlicher maſſen die Signaturen durch die beygefügten no. no. an:

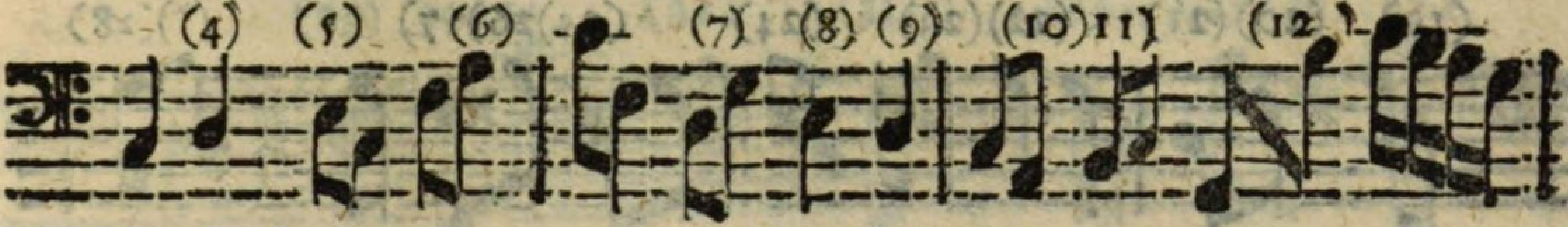
das Exempel fänget im C dur an, alſo verfähret man im Accompagnement nach dem Schemate dieſes Modi, vermöge deſſen die Note

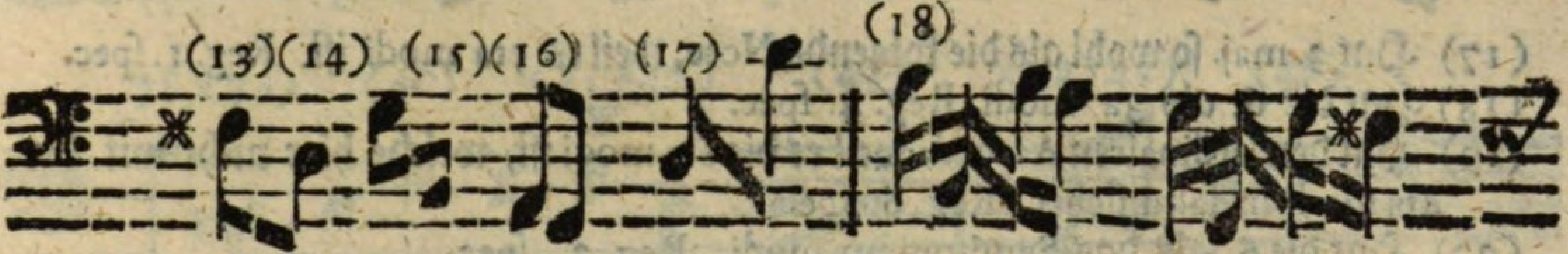
No. (1) Die 6. über ſich hat, weil es das Semitonium modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(2) Hat den ordinairen Accord, weil es die 5ta modi majoris iſt, welche hier nicht mit der 4ta modi per ſaltum verfähret. Reg. 6. ſpec.

(3) Hat die 6, weil es 3a modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(*) Faſt ein ſolches Exempel habe allbereit in meinem alten Tractat gegeben, und faſt eben ein ſolch Exempel, (iedoch exceptis excipiendis) giebet auch Gaſparini in ſeinem Tractate, ſo daß ich mich bald wundere, wie wir beyde in der Materie vom General-Baſs ohne Species, ſo verſchiedene mahl auff einerley Inventiones gefallen,





(4) Hat die 6, weil es die 2da modi maj. welche gradatim aufwerts gehet. Reg. 5. ſpec.

(5) Hat die 6, weil es 3a modi, R. 4. ſp.

(6) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi per ſaltum verfähret. Reg. 6. ſp.

(7) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. welche mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſp.

(8) Hat die 6, weil es 3a modi, Reg. 4. ſp.

(9) Hat die 6, weil es 2da modi maj. welche gradatim unterwerts gehet. Reg. 5. ſp.

(10) Hat den ordinairen Accord weil es 6ta modi maj. iſt, welche nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. Reg. 6. ſp.

(11 und 12) haben die 6, weil ſie das Semitonium modi angeben. Reg. 3. ſp.

die Note (13) giebet nun ein neues Semitonium an, dahero der Modus nach der Reg. 7. ſpec. in den darüber nechſtgelegenen halben Ton changiret (welches hier g dur iſt) dahero hat nun eben dieſe Note

(13) Die 6. über ſich, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

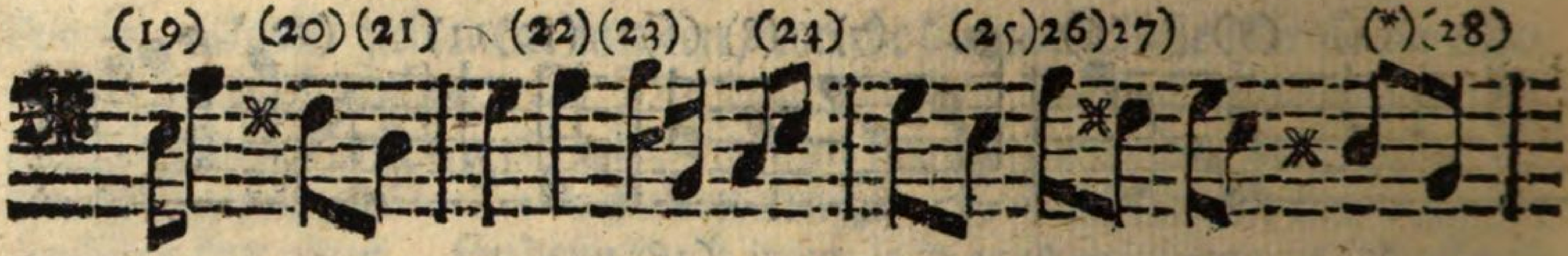
(14) Hat 3. maj. über ſich, weil es die 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.

(15) Hat die 6. als 3a modl. Reg. 4. ſpec.

(16) Hat 6tam maj. über ſich, weil es 2da modi iſt, welche gradatim unterwerts gehet. Reg. 5. ſpec. (Man muß ſich hier wegen der 6t. maj. errinnern, daß ſie nicht kan minor ſeyn, weil alle modi maj. und minores das Semitonium unter ſich tractiren, es mag vor dem Syſtemate modi bezeichnet, ſtehen oder nicht. Ex ratione. Reg. 1. ſpec.

---

len. Jedoch die Sache iſt ſehr natürlich, und niemand kan hierinnen auf beſſere Vortheile dencken, wenn auch noch hundert Autores über dieſe Materie ſchreiben wolten.



(17) Hat 3. maj. ſo wohl als die folgende Note, weil es 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.

(18) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. ſpec.

(19) Hat den ordinairen Accord, weil es die 6ta modi iſt, welche hier nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. Reg 6. ſpec.

(20) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

(21) Hat die 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſp.

(22) Hat 6tam maj. weil es 2da modi maj. iſt, welche gradatim über ſich gehet. Reg. 5. ſpec. (Hier iſt zu wiederhohlen, was oben bey (16) geſaget worden.

(23) Hat nebſt der nechſtfolgenden Note die 6, weil es 3a modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(24) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet, Dahingegen eben dieſe Note bey

(25) Den ordinairen Accord hat, weil ſie hier nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. Reg. 6. ſpec.

(26) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſpec.

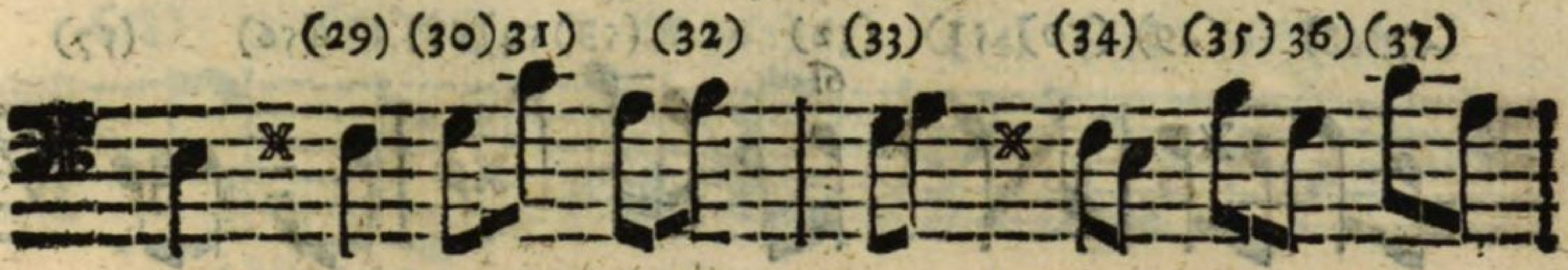
(27) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

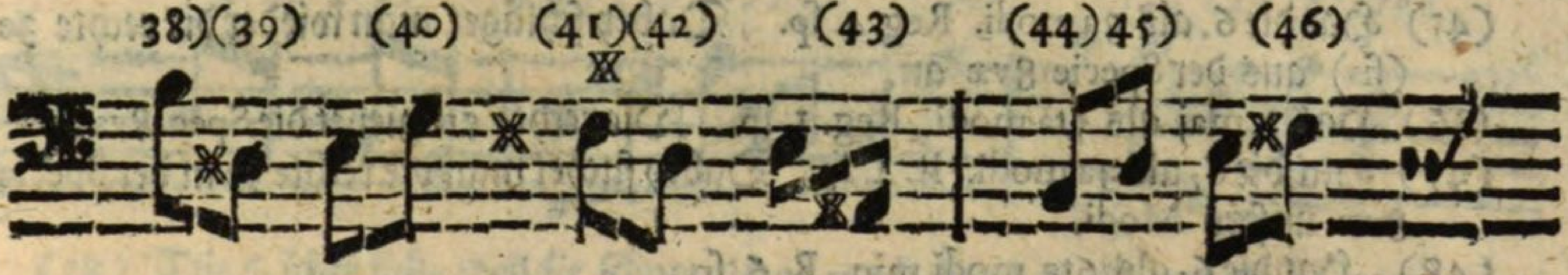
Nun zeiget die Note (*) ein neues bißher nicht da geweſenes Semitonium an, daher der Modus nach der Reg. 7. ſpec. in den nechſt darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier E moll iſt). Folgbar hat eben dieſe Note

(*) Die 6 über ſich, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec. (Wobey wir hier erinnern müſſen, daß wir in dieſen modo mit keinen F. ſondern mit lauter Fis zu thun haben, weil die ſpecies 8væ des E moll das fis als die rechte 2de, und kein f. in ſich hat, wie oben c. 3. ſect. 2. p. 787. nachzuſehen.)

(28) Hat die 3. maj. weil es 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec. (die rechte 5te zu dieſer Note aber ſuchet man abermahls in nur gemeldter ſpecie 8væ dieſes modi.)

(29) Hat die 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.

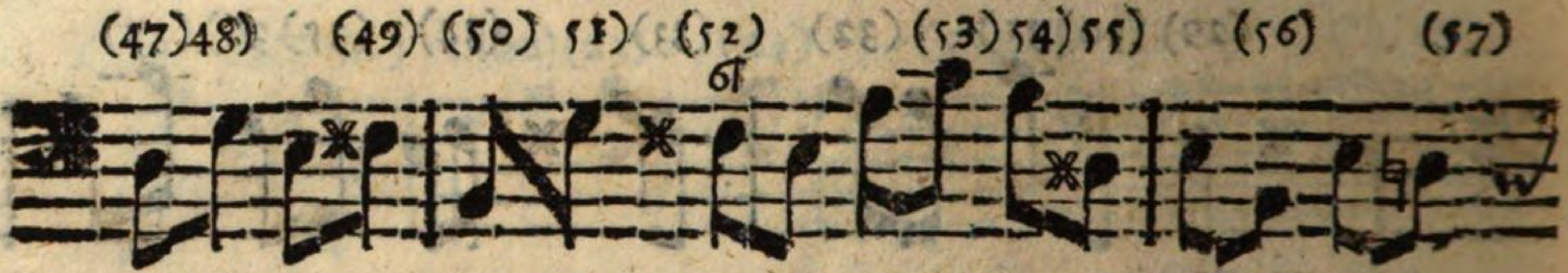




(30) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. ſp.
(31) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(32) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. ſpec.
(33) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(34) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(35) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(36) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. ſp.
(37) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(38) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(39) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(40) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

Nun ſetzen wir den Fall, es habe eine über dem Baſſe ſtehende Stimme die 3. maj. zu der Note (41) ausdrücklich angegeben: ſo lehret uns dißfalß die andere Helffte unſerer obigen Reg. 7. ſpec. daß der Modus allhier in den, über der beſagten 3. maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier H moll iſt). Folgbar nimbt man in dieſen auſſerordentlichen Tone nebſt denen ſpecial-Regeln auch die ſpeciem 8væ des H moll wohl in acht, welcher zu folge über gemeldter Note

(41) Die rechte 5te cis (und nicht c.) nebſt der 3. maj. angeſchlagen werden muß. (vid. Speciem 8væ des H moll p. 787.)
(42) Hat die 6, als 3a modi, R. 4. ſp. Es muß aber die rechte 3e fis aus der Specie 8væ dieſes Modi, und nicht F. ſeyn.
(43) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp. Es muß aber hier wiederum die Species 8væ unſeres Modi die rechte 6te (fis) und die rechte 3e (cis) anweiſen.
(44) Hierzu giebet wiederum die Species 8væ die rechte 5te her. (fis)



(45) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. ſp. Dabey ſchläget man wieder die rechte 3e (fis) aus der Specie 8væ an.

(46) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſp. Die rechte 5te giebet die Spec. 8væ.

(47) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp. Dabey ſuchet man die rechte 3e in der Specie 8væ unſers Modi.

(48) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.

(49) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp. Die rechte 5te giebet die Species 8væ.

(50) Hierzu ſchläget man wieder die rechte 5te an. (fis)

(51) Hat die 6, als 6ta modi min. Reg. 6. ſp.

Hier ſetzen wir exercitii gratiâ wiederum den Fall, es habe eine über dem Baſſe ſtehende Stimme die 6te maj. zu der Note (52) ausdrücklich angegeben: ſo lehret uns die nur angeführte andere Helffte der Reg. 7 ſpec. daß der Modus hier in den, über dieſer 6te maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier e moll iſt). Folgbar fället nun die vorige ſpecies 8væ weg, und die Note

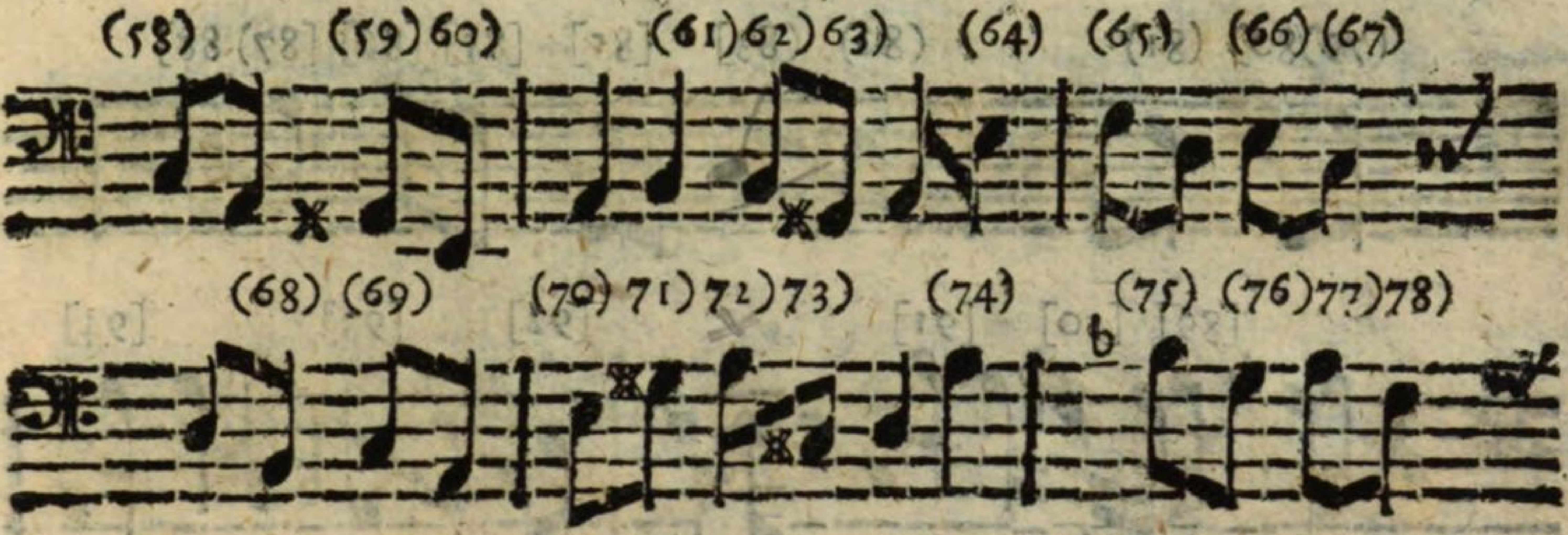
(53) Hat die 6. über ſich, als 6ta modi min. Reg. 6. ſp.

(54) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp. Wobey man die rechte 5te zu dieſer Note (fis) aus der Specie 8væ des ietzigen Modi nimmet.

(55) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſp. Die rechte 3e (fis) giebet wiederum die Species 8væ an.

(56) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſpec. Die rechte 5te giebet die Species octavæ an.

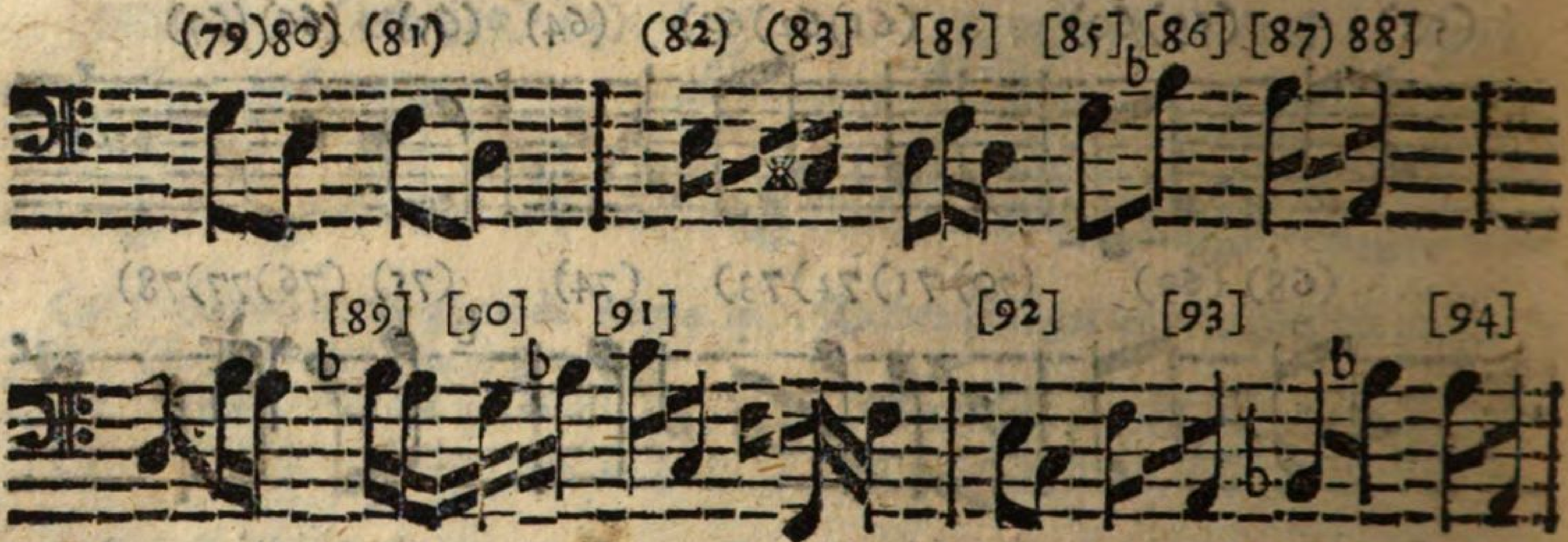
Von der Note (57) zeiget ſich nun ein ♮. durch welches das bißherige Semitonium modi verlaſſen wird, und da kurtz darauff vor der Note (59) ein neues Semitonium erſcheinet, ſo ſiehet man hier zu voraus (denn wir haben oben c. 4. huj. ſect. das prævedere vielfältig recommendiret), daß natürlicher Weiſe der Modus in den, nechſt über gedachten Semitonio liegenden halben Ton changiret (welches hier a moll iſt.) Dieſen nach hat nun die Note



(58) Die 6. über ſich, weil ſie ſchon als 3a modi des a moll angeſehen wird. Reg. 4. ſpec.
(59) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(60) Hat 3 maj. als die 5ta modi. R. 1. ſp.
(61) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(62) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(63) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(64) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(65) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(66) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(67) Hat die 6, als 3a modi. R. 4 ſp.
(68) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(69) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(70) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſp.
(71) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3.

Geſetzt es hätte eine Stimme über dem Baſſe zu der Note (72) ausdrücklich die 3. maj. angegeben, ſo changiret nach unſerer gewöhnlichen Reg. 7. ſpec. der Modus in den, über der 3. maj. gelegenen nechſten halben Ton (welches hier D moll iſt), dahero hat nun die Note

(73) Die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(74) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(75) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(76) Hat 3. min. über ſich, weil es 4ta modi min. iſt. R. 2. ſp.
(77) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(78) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.



[79] Hat 3. min. weil es 4ta modi min. iſt. R. 2. ſpec.
[80] Hat 6tam maj. über ſich, weil es 2da modi min. R. 5. ſp.
[81] Hat die 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
[82] Hat 6t, maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
[83] Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
[84] Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
[85] Hat 3 min. über ſich, als 4ta modi min. R. 2. ſp.
[86] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
[87 und 88] Haben 3. maj. als 5tæ modi. R. 1. ſp.
[89] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
[90] Hat 3. min. als 4ta modi min. R. 2. ſp.

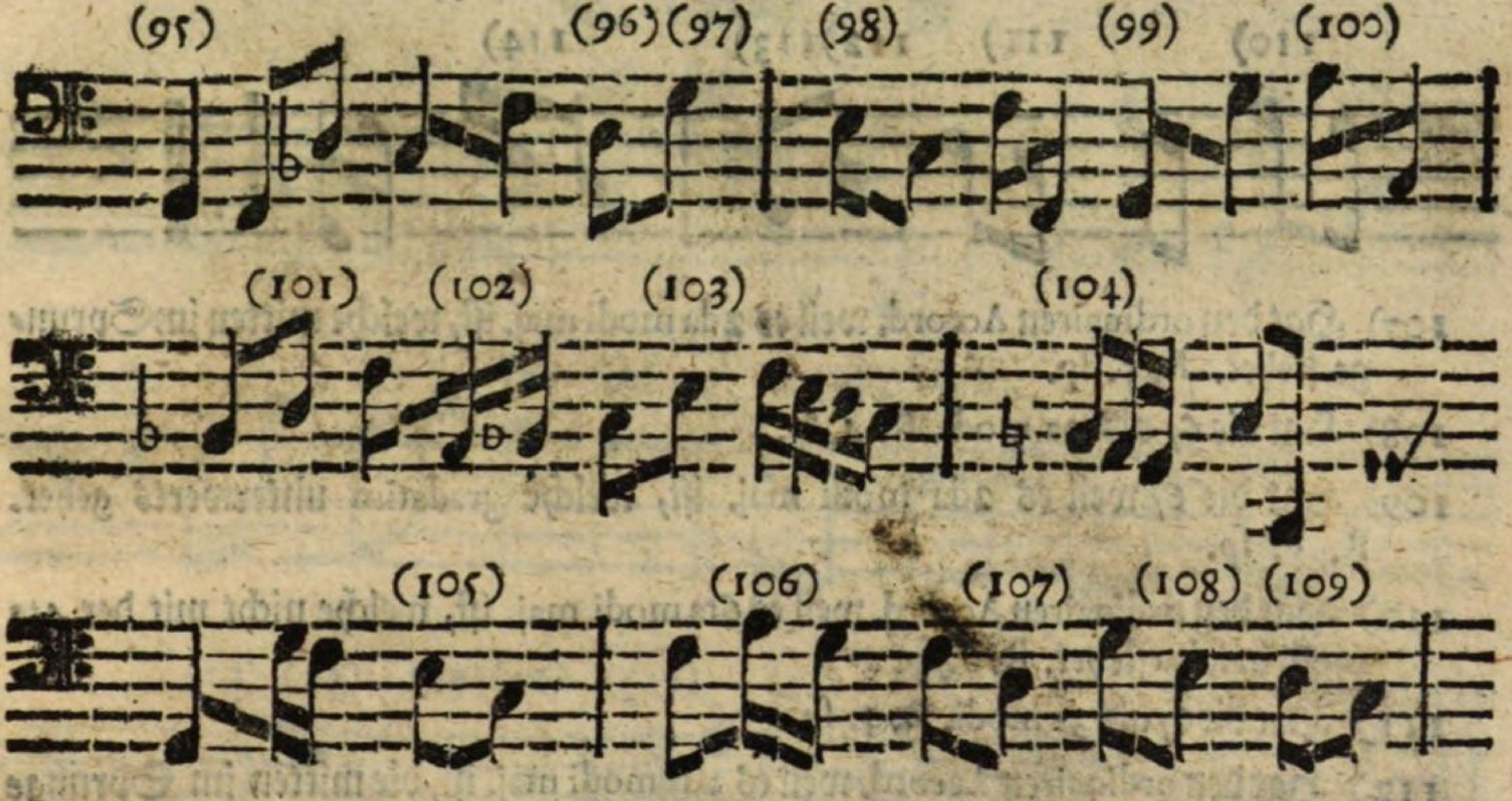
Die Note (91) hebet nun das bißherige Semitonium modi auff, und weil ſich in denen nechſtfolgenden Noten kein neues Semitonium, wohl aber das B moll vor dem H. zeiget, ſo ſehen wir, daß der Modus in das F dur changiret. Denn das gedachte B moll machet in der ſpecie 8væ des F dur die richtige 4tam modi aus. Dieſen nach hat nun die Note

[92] Die 6 über ſich, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.

[93 und 94] Haben die 6, als 3æ modi. R. 4. ſp.

[95] Hat die 6, weil ſie 2da modi maj. iſt, welche gradatim unterwerts gehet, Reg. 5. ſp. Die rechte 3e aber zu dieſer Note (nehmlich 3. min.) muß man in der Specie 8væ des ietzigen Modi ſuchen.

(96) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. iſt, die nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſp.



97) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. R. 5. ſp. Dazu mus man wiederum die 3. min. aus der Specie 8væ des ietzigen Modi hohlen.

98) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.

99) Hat nebſt der folgenden Note die 6, weil es 2da modi maj. iſt, welche per gradus auffwerts gehet. R. 5. ſp. Dabey muß die Species 8væ unſeres Modi wiederum die rechte 3e (nehmlich min.) anweiſen.

100) Hat nebſt der folgenden Note 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.

101) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſpec. daß es aber 6t. min. und nicht maj. ſeyn müſſe, ſolches lehret (auſſer der vorhergehenden Note) wiederum die ſpecies 8væ.

102) Hat die 6, als 3a modi R. 4. ſp.

103] Hat die 6, als das Semitonium modi R. 3. ſp.

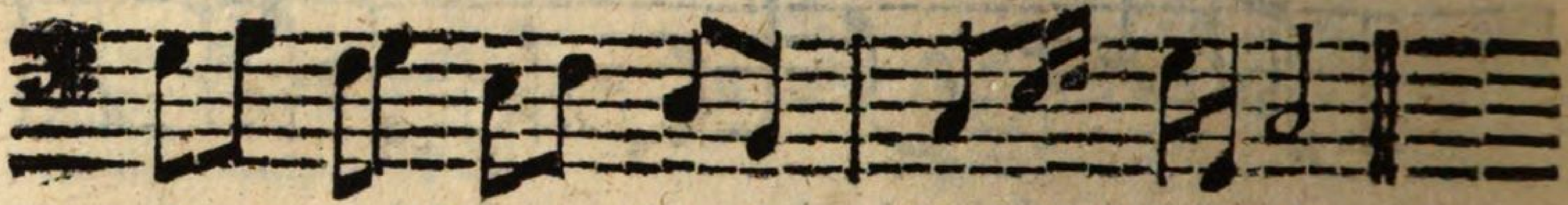
Bey der Note (104) giebet nun das ♮. ein neues Semitonium an, dahero nach unſerer gewöhnlichen Reg. 7. ſpec. der Modus in den, nechſt darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier c dur iſt). Dieſen nach hat nun beſagte Note

104) Die 6 über ſich, als das Semitonium modi R. 3. ſp.

105) Hat die 6, als 3a modi R. 4. ſp.

106) Hat die 6 über ſich, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſp.

110) 111) 112) 113) 114)



107) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. R. 5. ſp.

108) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

109) Hat die 6, weil es 2da modi maj. iſt, welche gradatim unterwerts gehet. R. 5. ſp.

110) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. iſt, welche nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſp.

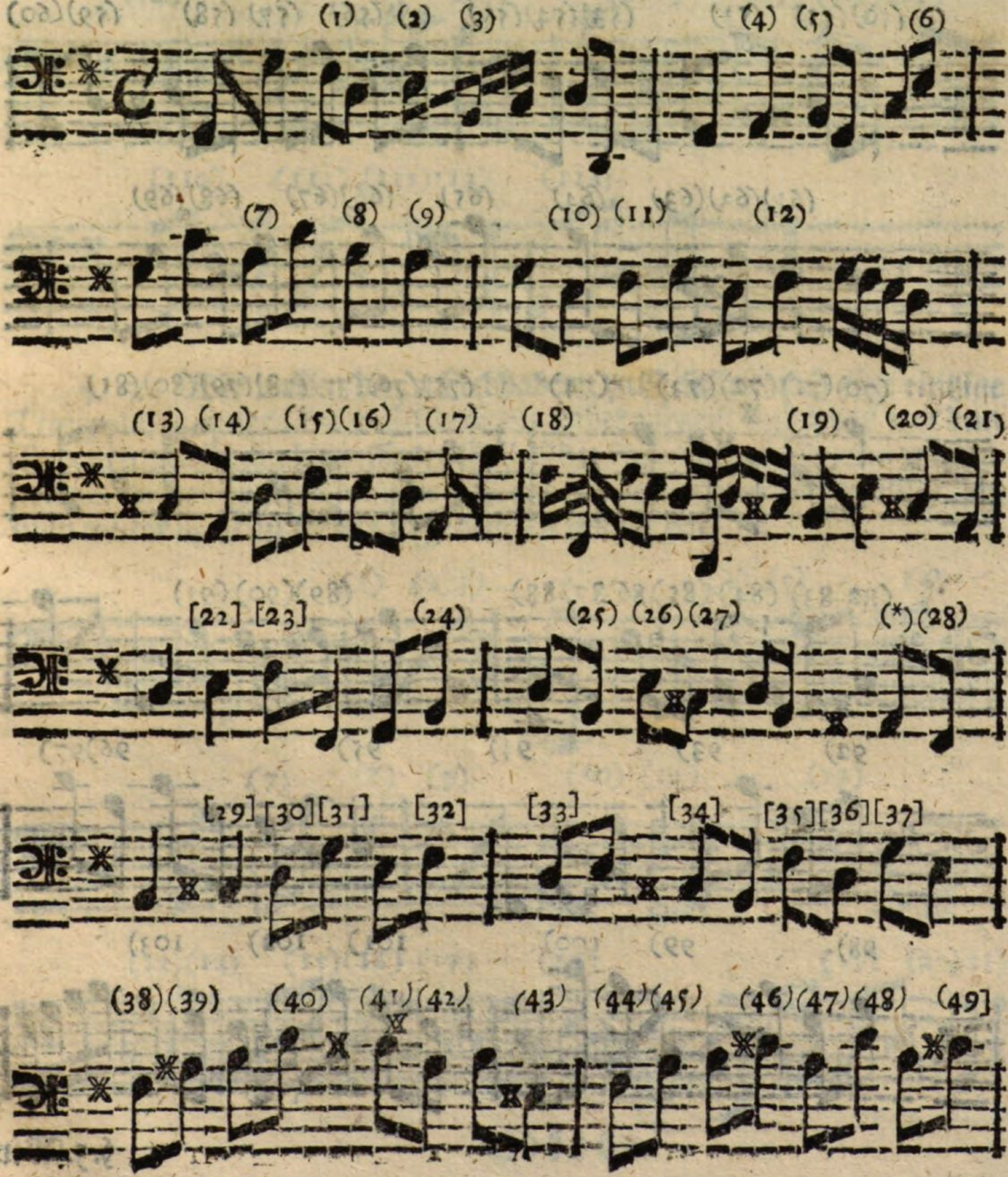
111) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

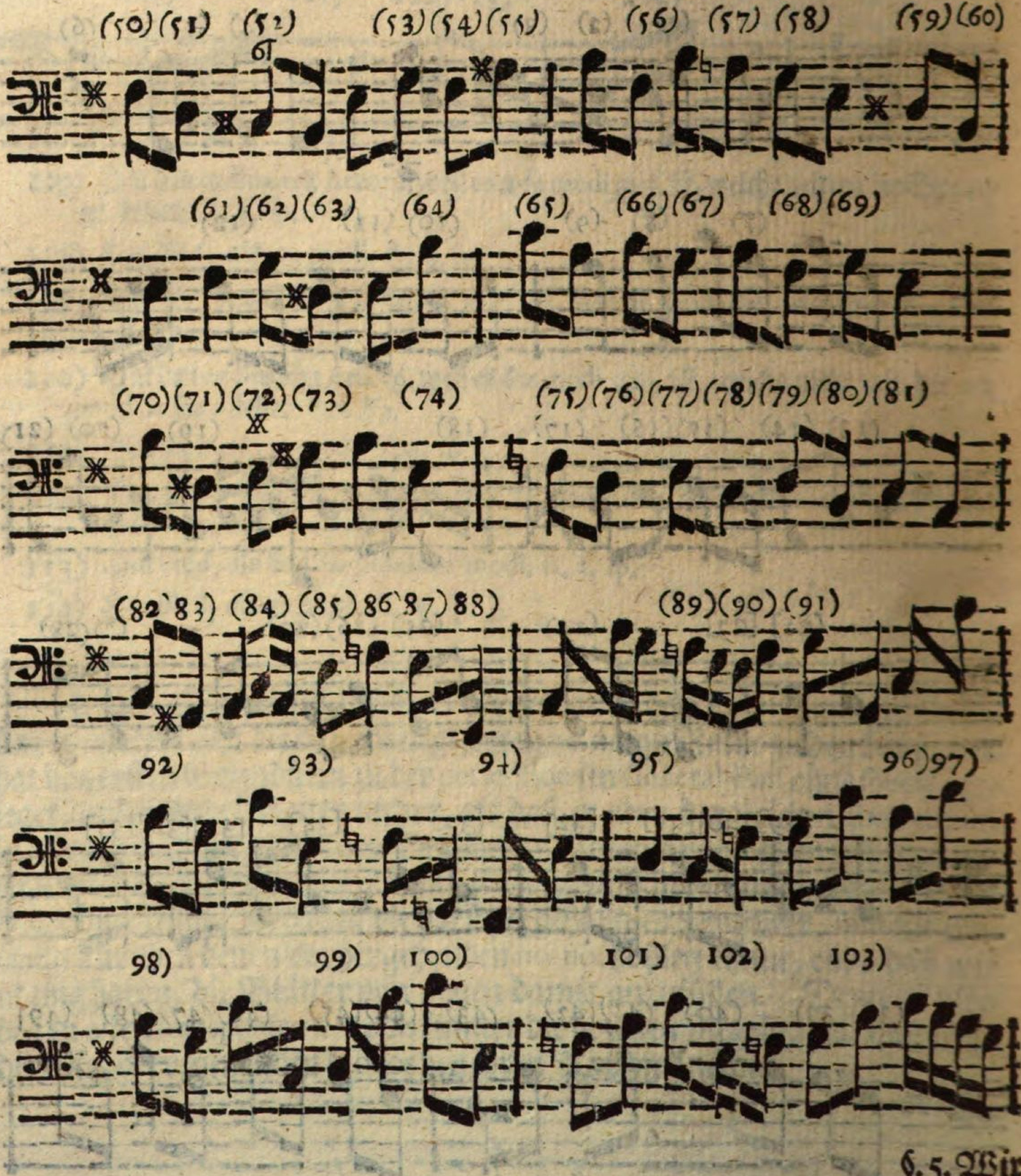
112) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, die mitten im Sprunge ſtehet. R. 5. ſp.

113) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.

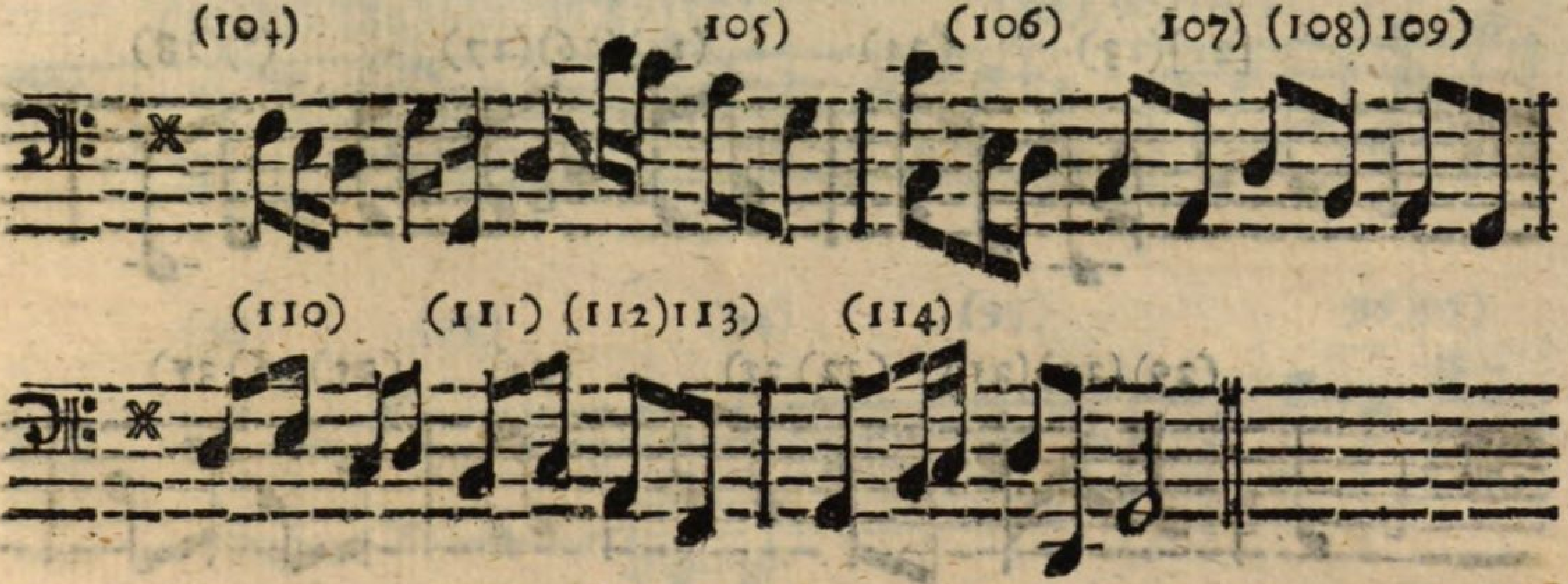
114) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

§. 4. Wer dieſes Exempel dergeſtalt in das Exercitium gebracht, daß er weiter nicht die darunter geſetzten no. no. zu Rathe ziehen darff, der hat den erſten Grundſtein zu der perfection im General-Baſſ ohne ſpecies geleget, und mangelt weiter nichts, als daß er eben dergleichen Exercitium in allen denen übrigen Modis anſtelle. Zu dem Ende wollen wir nun unſer Exempel zuerſt in das g dur transponiren, und geben dabey einem Liebhaber die Nachricht, daß er die darüber gehörigen Signaturen, mutatis mutandis aus eben denen vorhergehenden no. no. hohlen könne, ohne daß wir nöthig haben, die Blätter von neuen damit anzufüllen. Denn es bleiben in allen transponirten Modis immer die vorigen Regeln, nur daß man die neu vorkommenden Modos bey ihren Nahmen nennet.

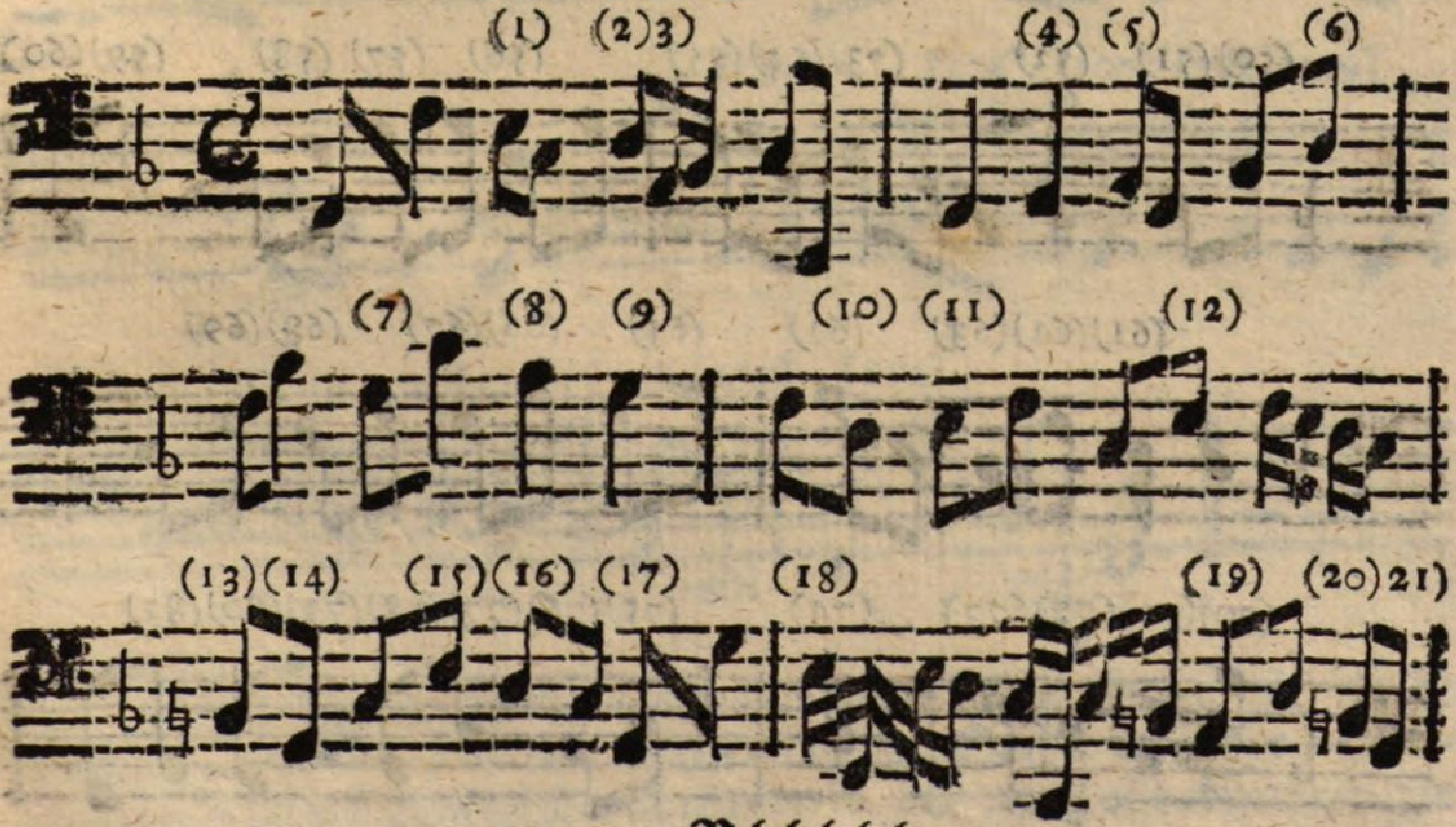

(1) (2) (3) (4) (5) (6)
(7) (8) (9) (10) (11) (12)
(13) (14) (15)(16) (17) (18) (19) (20) (21)
[22] [23] (24) (25) (26)(27) (*)(28)
[29] [30][31] [32] [33] [34] [35][36][37]
(38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)(45) (46)(47)(48) (49]

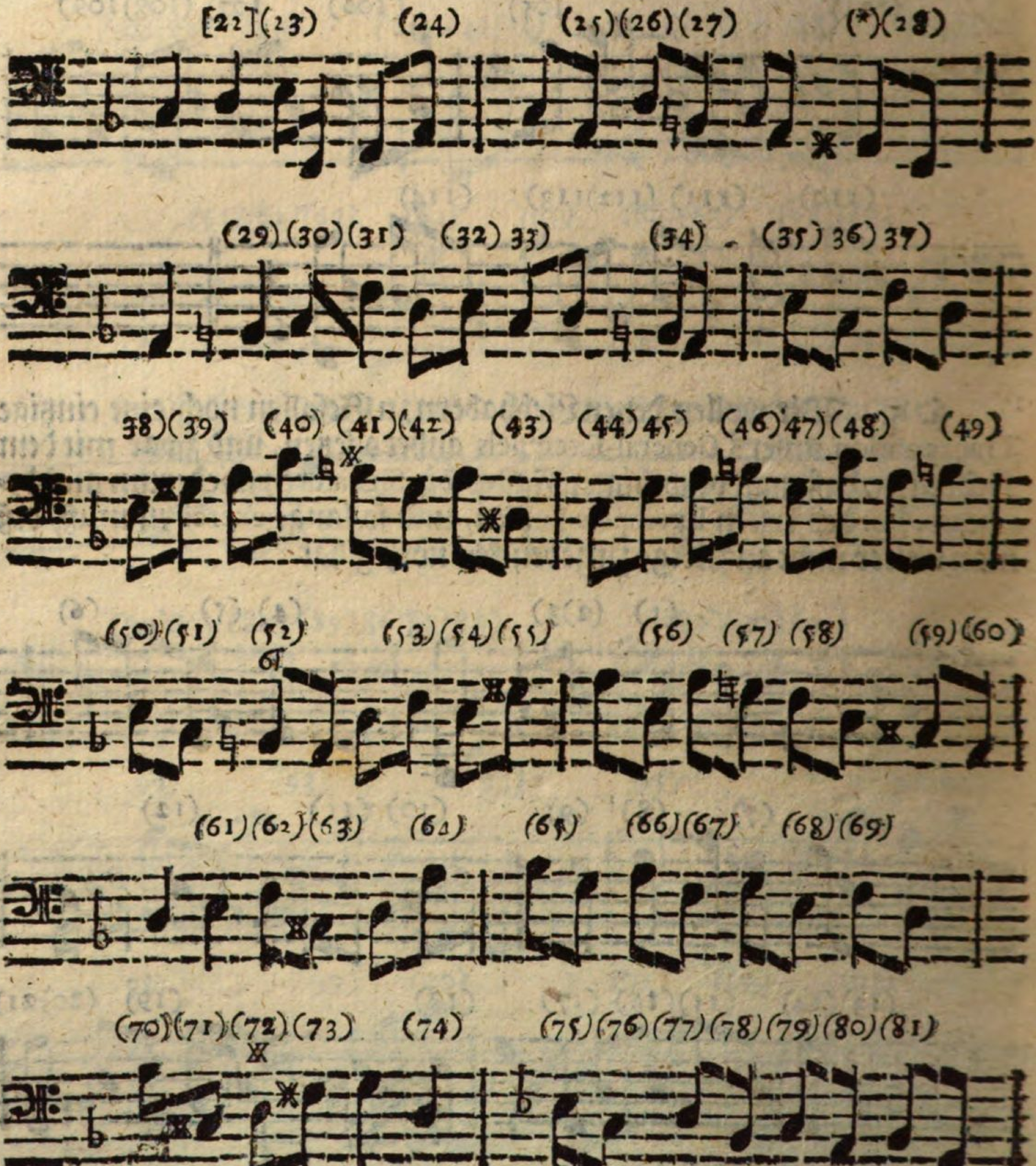

(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)
6♮
(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)
(82`83) (84) (85)86`87)88) (89)(90)(91)
92) 93) 94) 95) 96)97)
98) 99) 100) 101) 102) 103)

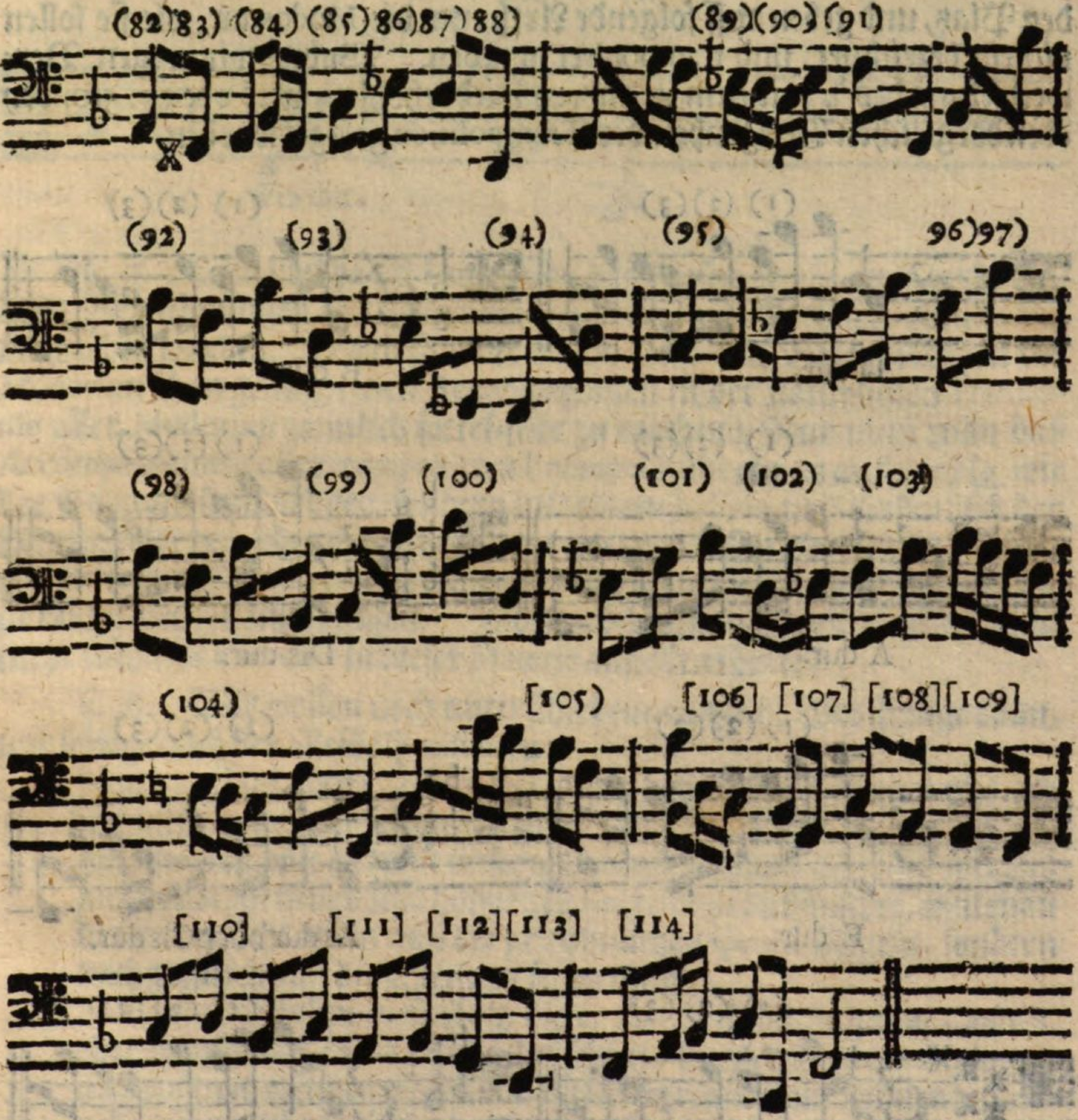
§. 5. Wir



§. 5. Wir wollen denen Liebhabern zu Gefallen noch eine eintzige Transpoſition unſers General-Exempels anhero ſetzen, und zwar mit dem Bedeuten, daß man benöthigten Falles die Signaturen wiederum aus denen no. no. des erſten Exempels hohlen, und ſo lange exerciren muß, biß man weiter nicht an ſelbige zu gedencken nöthig hat.




[22](23) (24) (25)(26)(27) (*)(28)
(29)(30)(31) (32) 33) (34) (35) 36) 37)
38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)45) (46)47)(48) (49)
(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)
(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)

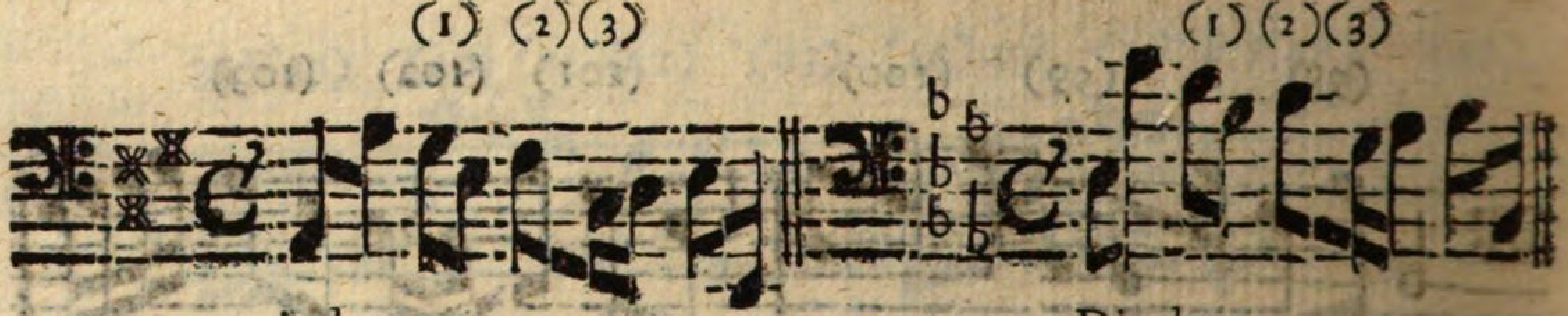


§. 6. Nun ſolten wir unſer General-Exempel durch alle übrige Modos majores transponiren: allein es iſt eine Sache, die unſer Accompagniſt nunmehro ſelbſt zu verrichten capabel ſeyn wird, alſo erſpahren wir

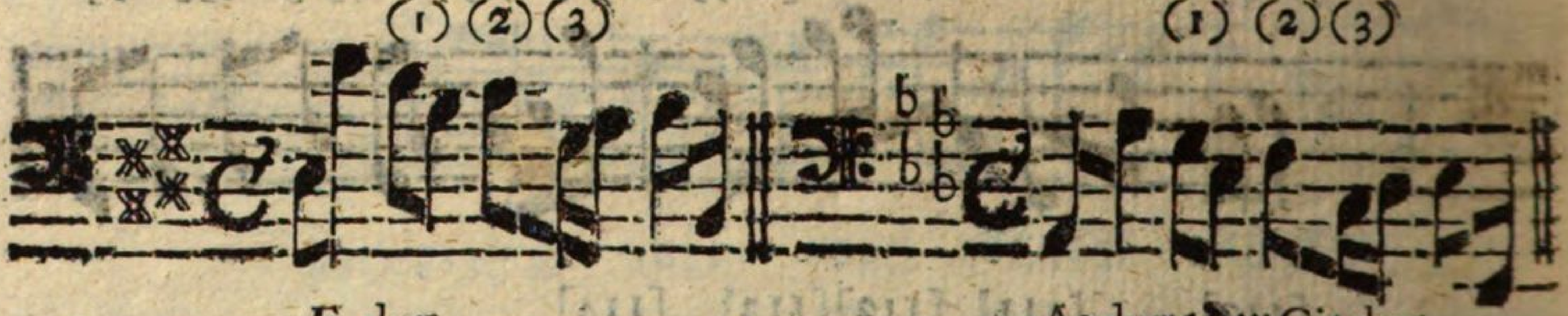
 den

den Platz, und geben auff folgende Arth nur die Modos an, wie ſie ſollen richtig bezeichnet, und transponiret werden. Wobey wir wegen Verwechſelung des ♮. mit dem ✕ anhero wiederhohlen, was oben p. 510. bey eben dergleichen Gelegenheit der Transpoſition geſaget worden.

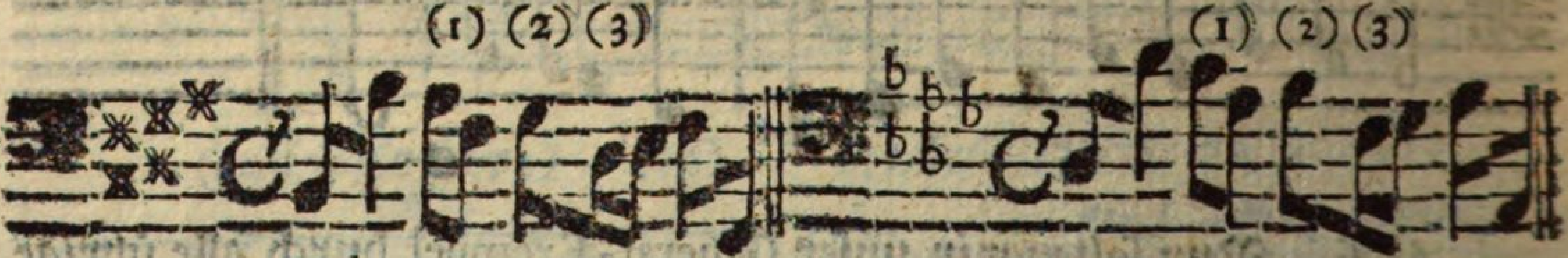
D dur. B dur.



A dur. Dis dur.

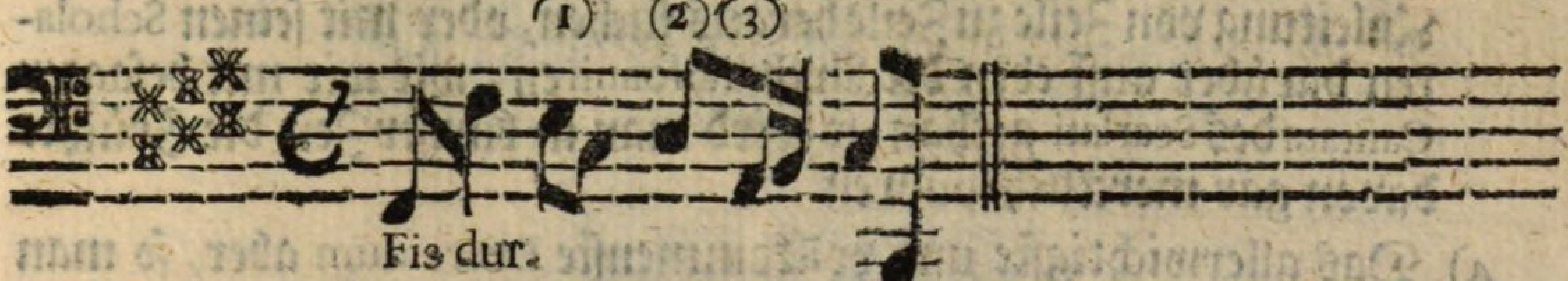


E dur. As dur oder Gis dur.



H dur. Cis dur.

§. 7. Ein



Fis dur.

§. 7. Ein Liebhaber kan einige von dieſen Modis auch unter andern Bezeichnungen des Syſtematis exerciren, auff Arth wie oben p. 514. angegeben worden. Doch ſind die hier ſpecificirten Bezeichnungen der Modorum ſchon genug, einen Accompagniſten in der natürlichen Harmonie aller Modorum ziemlich ſattel-feſte zu machen: Nur muß man das Accompagnement aller transponirten Exempel nicht etwan auswendig, wie der Papagey ſein Liedgen, ſondern mit einem Judicio und Erkentniß der Regeln erlernen, oder ſeinen Scholaren erlernen laſſen, ſo wird das bißherige beſondere Exercitium des General-Baſſes ohne ſpecies ohne Zweiffel ſeine reichlichen Früchte tragen. Indeß möchte man fragen, ob man nicht mehr nützliche Exercitia in dieſer Materie anſtellen könne?

§. 8. Wir wollen noch unterſchiedene nützliche Vorſchläge thun, und ſelbige nach der Reihe ſpecificiren:

1) Kan man das oben c. 2. huj. ſect. p. 755. befindliche Exempel mit der Singeſtimme zugleich auff eben die Arth durch alle Modos majores transponiren, wie wir mit unſern General-Exempel gethan; welches gleichſam ein neues und doppeltes Exercitium ausmachet, weil man darinnen nicht allein auff die gewöhnlichen ſpecial-Regeln, ſondern auch zugleich auff die Stimme ſehen muß.

2) Kan man auff eben dieſe Arth die p. 798. befindliche gantze Cantata, oder wenigſtens die 2. Arien derſelben, durch alle Modos minores transponiren, welches wegen der vielen darinne vorkommenden extravaganten Gänge ein ſonderlich nützliches Exercitium wäre.

3) Kan man nunmehro auch andere Cantaten (mit und ohne Inſtrumente) Duett, Trio, und gantze Opern, Serenaden &c. vor ſich nehmen, und das richtige Accompagnement nach unſerer bißherigen

Anleitung von Zeile zu Zeile heraus ſuchen, oder mit ſeinen Scholaren darüber auff eben die Arth raiſonniren, wie wir mit beſagter Cantata des Scarlati gethan, ſo wird man in kurtzer Zeit die Früchte davon gar mercklich ſpühren.

4) Das allerwichtigſte und vollkommenſte Exercitium aber, ſo man einem, der perfection nahe tretenden General-Baſſiſten rathen kan, iſt dieſes, daß er die p. 746. befindlichen Schemata aller Modorum ſuche in form eines præludii zu exerciren, wie es cap. 5. huj. ſect. in fine (wo von dem præludiren vollſtimmiger Inſtrumente gehandelt wird) angegeben worden. Es flieſſet dergleichen Exercitium unmittelbahr aus denen Regeln des General-Baſſes ohne ſpecies, und iſt vor einem Accompagniſten, der biß hieher avanciret, nichts ſchwehres, ſo lange man die Diſſonantien aus denen Schematibus wegläſſet, wie man zu Anfange thun kan. Durch dieſes Exercitium wird man ſich nicht allein eine Fertigkeit und geſchwinde Einſicht im Accompagnement der Cammer- und Theatraliſchen Sachen, ſondern auch einen ungemeinen Vorſprung im præludiren erwerben, welches gleichwohl denen meiſten Accompagniſten, und insgemein allen Organiſten unentbehrlich iſt.

Wird man nun allen, in dieſen gantzen Wercke treulich vorgeſchriebenen Rath fleißig annehmen, und wohl exerciren, ſo wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit ohne Zweiffel mit beſondern Vortheil erlangen ein erwünſchtes

E N D E.

(o)

SUPPLEMENTA
Zur
Einleitung.

§. 1.

p. 7. b. 3. ſeqv. ſtatt der Worte: was die Vocales denen, ſoll es heiſſen: was die Vocales unter denen ꝛc.

Dieſen Worten hatte ich nun in der Vorrede meines alten Tractates noch folgende Paſſage beygefüget:

> Zugeſchweigen, daß es gar fein läſſet, wenn z. E. ein Componiſt nach dem wahren Kunſtgriffe aller Contrapuncte einen Canonem ohne Mühe zu ſetzen weiß, welchen 4. oder mehr Stimmen von eben der Zeile als einen Diſcant, Alt, Tenor und Baſſ ſingen können &c.

Ich will dieſe Paſſage deswegen anhero wiederhohlet haben, weil ſie der Herr Capellm. Mattheſon in ſeiner Critica Muſica ausdrücklich citiret. Auſſer dieſen haſſe ich es ſo gar, wenn man ſich mit dergleichen denen Anfängern ſchwehr ſcheinenden, und doch an ſich ſelbſt leichten Schulpoſſen breit zu machen ſuchet. Ich erinnere mich, daß man von einer Miſſa eines berühmten Contrapunctiſten ein auſſerordentliches Miracul machet, weil darinnen, wie man ſaget, der Tenor dem Soprano, und der Baſſ dem Contra Alt durch und durch in Canone folget. Welch Wunderwerck! Als ich noch ein Contrapuncts-Schüler war, ſpeculirte ich der Sache ſo lange nach (denn ich kunte damahls vor lauter Contrapuncts-Begierde kaum eſſen, trincken, noch ſchlaffen) biß ich den Haupt-Schlüſſel aller Canonum fand, vermöge deſſen ich zur erſten Probe eine ziemlich lange Sonata à 6. Violini componirte, welche nur aus 2. Haupt-Stimmen geſpielet wurde, ſo, daß in jedweder Stimme 3. Violini bey gewiſſen Signis hinter einander anfiengen, und alſo die gantze Sonata gleichſam in einem beſtändig fortgehenden Themate und Contra Themate auff 6fache Arth durch canonirten. Mich düncket, dieſe Arbeit will etwas mehrers ſagen, und doch habe ich

kein Wunderwerck daraus gemacht, weil ich geſehen, daß ein jedweder ſchlechter Componiſt, der nur à 4. 5. 6. componiren kan, hundert dergleichen Canoniſche Künſte von allerhand façon gar leichte nachmachen kan, wenn man ihm einmahl den Kunſtgriff entdecket. Es ſtecken hinter allen Canoniſchen Arcanis (auch die von dem Römiſchen Valentino dem Kirchero ehemahls zugeſchickte Canones ſecretiores nicht ausgenommen) eben ſo ſchlechte Wunderwercke, als hinter der Kunſt, ein Thema und Contra Thema zu erfinden, welche ſich in allen 3. Contrapuncten all' ottava, Decima und Duodecima à 2. 3. 4. auff einmahl tractiren, und nachmahls insgeſamt (gleichwie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla reverſa verkehren laſſen. Nur iſt zu beklagen, daß man aus ſolchen an ſich ſelbſt leichten Künſten groſſe Geheimniße machet, daran ſich Unwiſſende ſtoſſen, und darüber zu pedantiſiren anfangen, weil ſie glauben, es gebe nichts beſſers in der Muſic, als ſolche Geſichts-Miracula. Ein gewiſſer Autor und Methodiſte giebet in ſeinen Tractate von der Compoſition viel ſchöne Geſichts-Exempel, daraus man ſiehet, daß er ein groſſer Contrapunctiſte iſt, (welches man zwar auch vorher geglaubet). Allein wenn er nun bey den allerſchönſten Exempeln ſagen ſoll, wie er es gemachet, und worinnen die eigentlichen (NB. an ſich ſelbſt leichten) Kunſt-Griffe dieſes und jenes Contrapunctes beſtehen, ſo bricht er auff einmahl ab, und behält die Künſte in petto! Warum? Wir wollen alleine die groſſen Contrapunctiſten ſeyn, welchen es nicht jedermann nachthun kan, ob wir gleich ſonſt nicht ꝛc. Es würde ſich gewiß ein capabler Mann um unſere Muſic hochverdient machen, wenn er ſo wohl ſeine eigene, als andere in der Welt herum vagirende Arcana Muſica (worunter auch des berühmten Theilen 12. künſtliche Doppel-Fugen zu rechnen wären) ſo viel möglich colligirte, den Schlüſſel zu den ihm noch unbekanten Arcanis mit Fleiß ſuchete, und alle dergleichen Kunſtgriffe der Muſicaliſchen Welt auffrichtig entdeckete. Solches würde die allgemeine Verwunderung über dergleichen papierne Hexereyen ſehr vermindern, den abuſum überflüßiger Contrapuncte hemmen, und unſere Muſicaliſche Vernunfft auff wichtigere Dinge, die wir nachzuſuchen haben, appliciren lernen.

§. 2.

§. 2.

p. 23. in Nota l. 8. ad verba: Durch ein überall dominirendes Cantabile.

Das Cantabile, oder die Melodie iſt freylich das vornehmſte Stück von nem ausnehmenden guten Guſto: allein nach obiger Beſchreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tantze. Sonſt würden diejenigen mit unter die gröſten Componiſten zu zehlen ſeyn, welche von vielen hören, oder auch aus angebohrnen guten Naturell, zuweilen noch ein ziemlich Melodiegen erfinden, auch wohl ein cantables Solo, Duett oder Cantata ſenza ſtromentè hinſetzen können, das ſich noch hören läſſet: allein ſo bald die Künſte weiter gehen ſollen, ſo läufft es ſchlecht ab.

§. 3.

p. 25. in Nota l. 6. ad verba: Von dem ungeſaltzenen Weſen eines antiqven Kirchen-Styli abzugehen pflegen.

Zwar will man in einigen deutſchen Capellen noch deswegen über dergleichen antiqven ſtylum halten, weil er andächtiger und nicht ſo munter ſeyn ſoll, als die heutige Kirchen-Arth. Allein zugeſchweigen, daß der Unterſcheid der alten und neuen Muſic überhaupt, in viel reellern Dingen, als in der Munterkeit beſtehet: ſo möchte man wohl fragen, warum man nicht auch in der Kirche zum Lobe GOttes, etwas munteres und ſpirituelles könne hören laſſen, wenn dabey nach Anleitung der Worte eine vernünfftige Abwechſelung geſchiehet, und man nicht auff den Abuſum Theatraliſcher Gedancken verfället? Dergleichen vermiſchten Kirchen-Stylum hat man nunmehro in allen Muſic-florirenden Ländern, ja ſelbſt mitten in Rom (allwo man einen ſo genanten devotern Kirchen-Stylum vermuthen könte) mit allen Recht eingeführet. Nur muß man ſich freylich dann und wann nach der Gewohnheit des Landes, wo man iſt, einiger maſſen zu moderiren wiſſen, und vor allen Dingen die Zeiten unterſcheiden, in welchen man Kirchen-Muſiqven aufführet. Denn wer z. E. in einem Oratorio ſacro am Charfreytage, in einer Litaney, Reqviem &c. mit eben ſolchen auffgeweckten Gedancken angeſtochen kömmt, als

wenn wir mitten in der frölichen Oſter-Zeit, oder wohl gar auſſer der Kirche auff dem Theatro wären, der erweiſet ein ſchlechtes Judicium practicum, und dienet ihm in ſolchen Fällen die Expreſſion des Textes zu gar keiner Entſchuldigung. Eſt modus in rebus, &c.

§. 4.

p. 42. 44. und 46. muß man entſchuldigen, daß der Muſicaliſche Accent auff die erſte kurtze und nicht auff die andere lange Sylbe des Wortes vedrà geſetzet worden. Es iſt eine Freyheit, welcher ſich die Welſchen in ihrer eigenen Sprache, bey dergleichen auſſerordentlichen Metris bedienen. Es ſoll aber freylich nicht ſeyn, und will ich es niemanden heiſſen, zu imitiren.

§. 5.

p. 91. l. 18. Verändere man die folgenden 3. 4. Zeilen auff dieſe Arth:

> Letzlich wird in einem à parten Capitel der Weg zum manierlichen General-Baſſ gewieſen, und am Ende ein weiteres Exercitium vorgeſchlagen. Der andere Theil dieſes Werckes tractiret den General-Baſſ ohne Species (†), allwo man nach gelegten Fundamentis des Theatraliſchen Styli, einige nützliche General- und Special-Regeln zu handthierung des unbezifferten General-Baſſes erkläret, ſelbige mit vielen Exempeln erläutert 2c.

Ibidem in Nota l. 1. ſtatt: vor 10. biß 12. Jahren, ſetze: vor 17. Jahren. (Denn es gehet ſchon in das 6te Jahr, daß die erſten Druck-Bogen dieſes Tractates allbereit im Druck da gelegen. Wer den meiſten Auffenthalt verurſachet hat, iſt bekannt.

§. 6.

p. 93. in Nota, wird von dem Frantzöiſchen Autore Mr. Boivin gedacht. Wenn dieſer Autor nichts mehr vom General-Baſſ geſchrieben, als das kleine Tractätgen von wenig Bogen, welches ſtatt des verlangten weitläufftigen Tractates, aus Holland anhero überſendet worden: ſo iſt es etwas ſehr triviales, und unvollkommenes. Finde auch darinnen gantz und gar nichts remarqvables, als daß er die renomirte 4te vor einen Zwidder, nehmlich vor eine Conſonanz und Diſſonanz zugleich ausgiebet.

Ad

Ad Cap. 1. Sect. I.

p. 118. Ad finem Capitis:

In dem eintzigen Falle aber würde ein Anfänger die Signaturen nicht mehr auff den Lineen nach den Gradibus richtig abzehlen können, wenn man den Gebrauch einführen wolte, in ſchwehren Modis die mit 2 ✕✕ zu bezeichnende Claves, durch ein ♮. auff diejenige Arth aus ihren Modo, Syſtemate und Gradu zu verrücken, wie in der Mattheſonſchen Organiſten-Probe p. 55. 87. 88. und an andern Orthen zu erſehen, dahin ich mich der Kürtze halber beziehe. Vor Anfänger kan daſſelbe Exercitium nicht ſchaden, denn man kan es ſolchen Subjectis niemahls zu bunt machen, daß ſie nicht auff einige Arth davon profitiren ſolten: das übrige kömmt auff den Liebhaber an. Meines Orths riethe ich (wegen gedachter, und auch anderer inconvenientien) lieber zu dem, von eben dieſen Autore p. 242. ſeqv. vorgeſchlagenen, und bey einigen neuern practicis allbereit gebräuchlichen X. denn bey dieſen Signo bleibet der Modus, das Syſtema und die Gradus unverrücket, welches Natur-gemäß iſt, und laſſen ſich dabey die Signaturen ohne Schwührigkeit nach denen Gradibus der Lineen abzehlen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

p. 126. ad §. 20. 21.

Der berühmte ſo genandte Modus obliqvus (da eine Stimme liegen bleibet, die andere aber per gradus oder per ſaltus fortgehet) dienet uns hierzu nichts. Ein Liebhaber kan aber dieſe Helffte einer Muſicaliſchen Bewegung, zur Curioſität anmercken.

Ad Cap. 3. Sect. I.

§. 1.

p. 142. in Nota, lin. ult. adverba: **Die zuvor nicht da geweſen?**

Den letzten Caſum mit der verdoppelten 3maj. accidental. über dem Sexten-Accord {h fis D} wollen wir auff folgende Arth deutlicher und gründ-

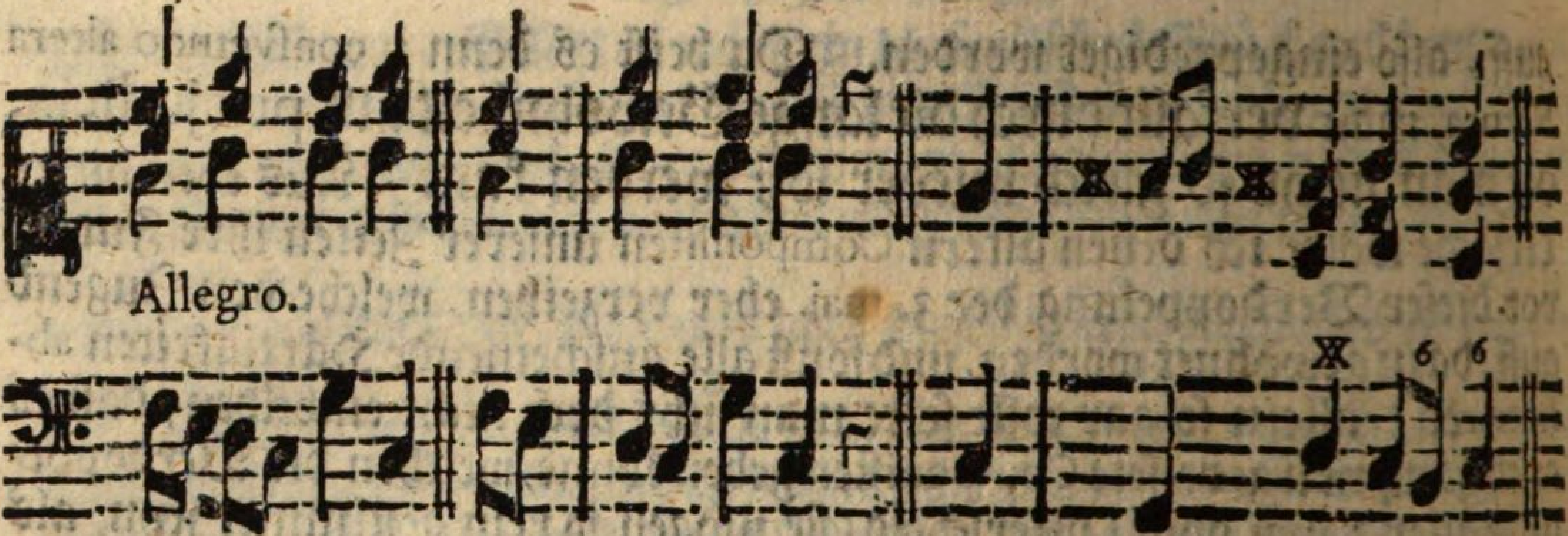
licher erklähren. Geſetzt es wäre ein Muſicaliſches Stück aus dem A moll geſetzet, der Componiſt aber extravagirte auſſer dem regulirten Ambitu biß in das H moll, wie ſolches bey berühmten Ausländern nichts neues iſt. Nun kömmt in dieſen H moll nothwendig die 3a modi mit ihren Sexten-Accorde $\left\{\begin{matrix}h\\fis\\D\end{matrix}\right\}$ öffters vor, die 3. maj. aber dieſes Sexten-Accordes iſt reſpectu des angefangenen Haupt-Modi A moll (da kein fis vorgezeichnet) unwiederſprechlich accidentalis, und da fraget ſich nun, ob man ſie dennoch in einem Trio und Qvatro mit guten Gewiſſen verdoppeln könne? Ich antworte einmahl vor 10. mahl mit: Ja; Warum? es iſt dieſe 3. maj. nehmlich dieſes fis, bey dieſen Sexten-Accorde nur eine ſuperſtruirte 5te, welche dem H moll ſo gar eſſential iſt, und wer alſo beſagte 3. maj. fis, zu verdoppeln verbiethen will, der muß vorhero verbiethen, daß man in eben dieſen Modo, auch die 5te perfect. fis, zu dem ordinairen Accord H. nicht verdoppeln ſoll: Nimmt er aber dieſe Verdoppelung an, (wie er nimmermehr anders kan) ſo muß er jene nothwendig auch paſſiren laſſen, weil der ordinaire Accord H. und der Sexten-Accord $\left\{\begin{matrix}h\\fis\\D\end{matrix}\right\}$ einerley Harmonie, einerley Claves, und einerley Ambitum modi haben, darwieder die Verkehrung bey der Sätze gar nichts thut. Hingegen iſt es mit der Verdoppelung der 3. maj. accident. auſſer dem Sexten-Accorde, freylich ein anders, wie oben weiter ausgeführet worden. Wer alſo Dubia hierinnen hat, der muß den Unterſcheid der Caſuum wohl betrachten, ſo wird er vielleicht nicht alle Verdoppelung der 3. maj. ohne Unterſcheid verwerffen, gleichwie ein gewiſſer guter Freund thut, welcher mir kürtzlich opponiret: ich thäte es ja ſelbſt nicht, daß ich in meinen Sachen gern die 3. maj. verdoppelte. Antwort: Mit Verdoppelung der 3. maj. accidental. habe ich (auſſer dem angeführten Sexten-Accorde) allerdings biß dato nicht gern zu thun in ſchwachſtimmigen Sachen: vor der Verdoppelung der 3. maj. natural. aber ſcheue ich mich in meinen neueſten Sachen ſo wenig, als andere heutige Practici. Daß ich aber ehemahls vor aller Verdoppelung der 3. maj. eine Apprehenſion gehabt, iſt allerdings wahr, weil mir es von Jugend

auff

auff, alſo eingeprediget worden. Da heiſt es denn: conſvetudo altera Natura, man verfällt durch die lange Gewohnheit auf præjudicia, die man nicht ſo gleich wieder loß werden kan. Aus eben dieſer Urſache wolte ich denen ältern Componiſten unſerer Zeiten ihre Furcht vor dieſer Verdoppelung der 3. maj. eher verzeihen, welche von Jugend auff, dazu gewöhnet worden, und ſonſt alle anſcheinende Härtigkeiten abhorriren: allein ſo gar tolle ſolte man ſichs doch nicht einbilden, daß es auch gantz neu gereiſete Componiſten geben könne, welchen die Verdoppelung aller 3. maj. ohne Unterſcheid (ſie mögen ſo rein geſtimmet ſeyn, als ſie wollen) hart und unleidlich vorkommt, da ihnen doch hingegen die 3. min. defic. die 8va deficiens, und ſo gar die 6. min. und maj. in gewiſſen Fällen zugleich angeſchlagen, gar leidlich und ſonderbahr ſcheinet. Ja ſie geben Exempel im Recitativ, da der Accompagniſt zu der Singeſtimme die 5te min. die 3. min. defic. und die 8vam defic. alle 3. zuſammen in einem Accord anſchlagen ſoll, und das alles iſt ihren Ohren nicht zuwider, nur die Verdoppelung der 3. maj. ſcheinet ihnen ſo hart. Je, daß dich das Mäusgen beiße!

§. 2.

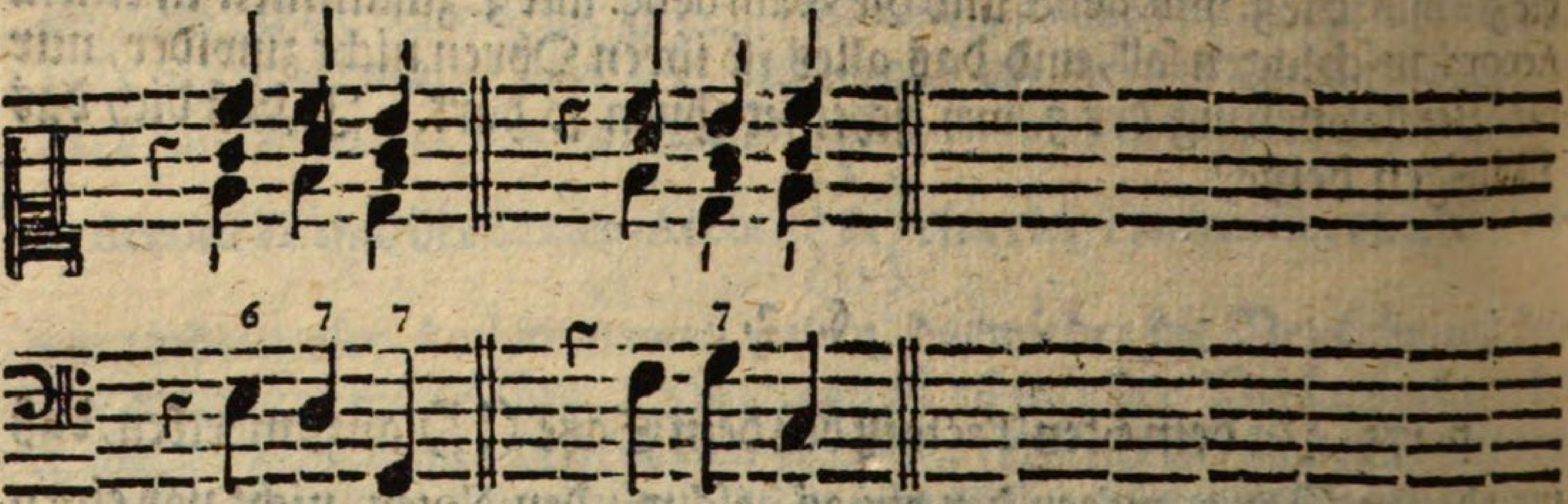
p. 175. In dem 6ten Tacte iſt bey dem Satze ($\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$) anzumercken, daß man dieſen Gang, wegen der etwas geſchwinden Noten, nicht vor einen Tranſitum irregularem annehmen muß, weil die ($\begin{smallmatrix}6\\ 4\end{smallmatrix}$) auch in langſamen Noten alſo procediren kan. Hingegen iſt ausgemacht, daß man den würcklichen Tranſitum irregularem in der Compoſition niemahls auff einer virtualiter langen Note wieder den Tact gebrauchen ſolle. Dahero folgendes erſte Exempel gut, die beyden folgenden aber ärger, als falſch wären;



§. 3.

p. 185. ad Exempl. ult.

Bey dergleichen Fällen kan man am beſten, auch in einen 4 ſtimmigen Accompagnement, einen vollen Griff thun:

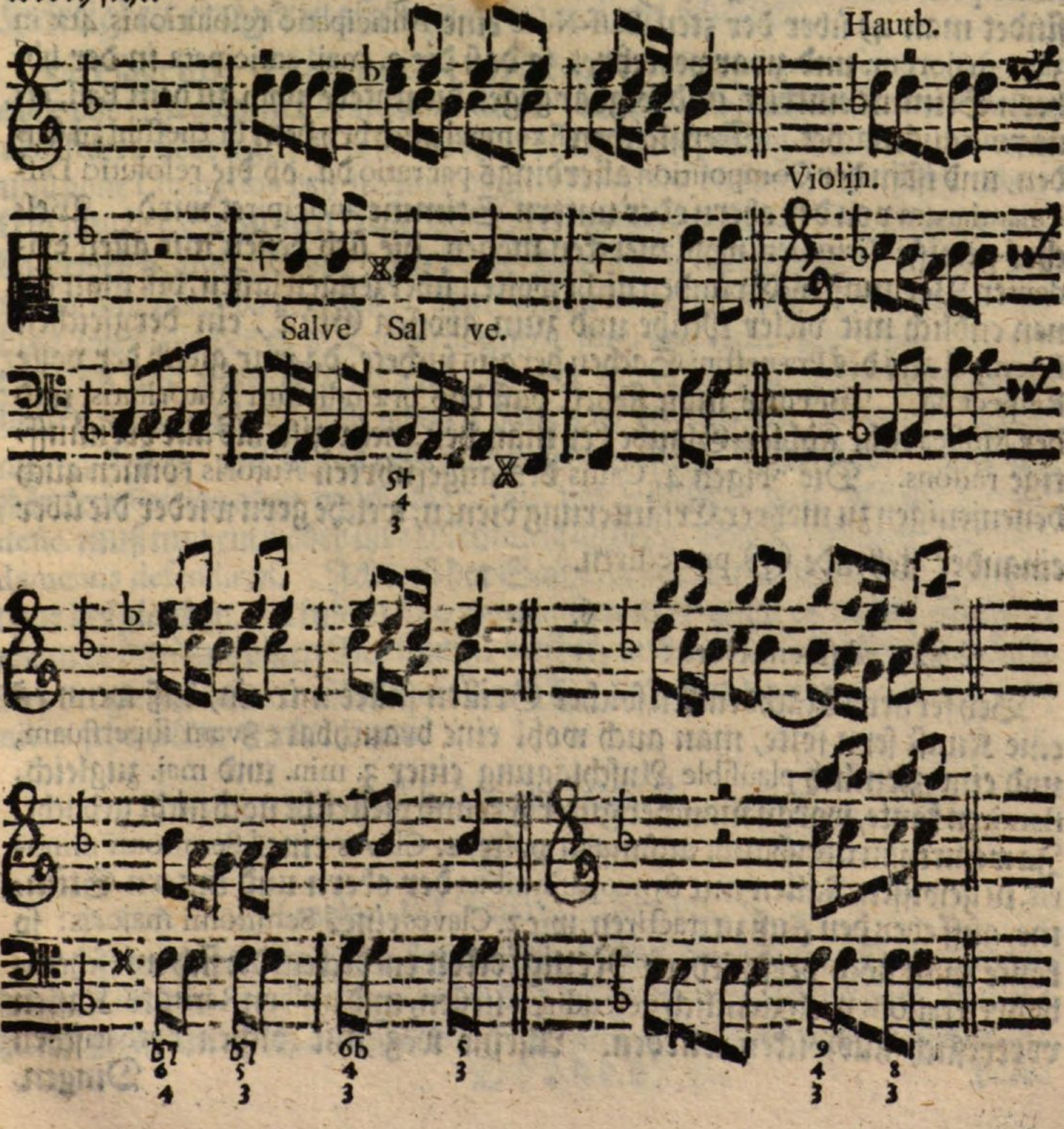


§. 4.

p. 216. §. 63. l. penultima, adverba: Das eintzige Fundament.

Meines wiſſens hat an dieſes Fundament noch kein Autor gedacht, es iſt mir auch von allen oben erklährten Anticipationibus reſolutionibus Diſſonantiarum, in praxi keine vor Augen kommen, als die 2. Anticipationes reſolutionis 4tæ, & 7mæ, welche mich eben zu gründlicher Unterſuchung dieſer Materie gebracht, und ſchon zu Præneſtini Zeiten gebräuchlich geweſen, wie man hin und wieder in ſeinen Sachen, und ſonderlich in ſeinen gedruckten Offertoriis finden kan. Bey denen neueſten Practicis habe zwar nicht

weiter nachgeſuchet, aber doch ohngefehr den berühmten Caldara, und Lotti, als Imitatores des Præneſtini gefunden; und hat der letztere in einem Salve Regina folgende beſondere (mit Ziffern unter dem Baſſe angedeutete) Caſus beyſammen, die zwar nicht alle hujus loci, jedoch der Anmerckung werth ſeyn:



In dem erſten Exempel findet ſich 1) über der 10ten Baſſ-Note eine, von der 5ta ſuperfl. begleitete 3a ſyncopata. In dem andern Exempel findet ſich 2) über der 5ten Baſſ-Note eine von der 4ta imperfecta begleitete 6ta ſyncopata. Und über der 9ten Note dieſes Exempels folget ſo dann 3) eine Anticipatio reſolutionis 4tæ in 3am minorem. In dem 3ten Exempel aber findet man 4) über der 5ten Baſſ-Note eine Anticipatio reſolutionis 4tæ in 3am majorem, und zwar verkehret, ſo daß die 3. maj. anticipata in der höhern Stimme eintritt, und folgbar gegen die untere 4tam zu dem Baſſ, eine 7me ausmachet. Dergleichen Exempel auch bey dem Præneſtini zu finden, und iſt in der Compoſition allerdings par ratio da, ob die reſolutio Diſſonantiarum von der obern oder untern Stimme anticipiret wird. Welches gewiſſe Virtuoſen wohl mercken mögen, die ſich deſſen mit allen evidenten Vernunffts-Gründen nicht wolten überzeugen laſſen, biß man ihnen endlich mit vieler Mühe und zum groſſen Glück, ein dergleichen Exempel aus des Præneſtini Sachen heraus ſuchete, da war gleich der volle Reſpect da. Woraus man ſiehet, daß das præjudicium Autoritatis, und der Muſicaliſche Köhler-Glaube bey manchen mehr gilt, als alle vernünfftige raiſons. Die obigen 4. Caſus des angeführten Autoris können auch denenjenigen zu mehrer Erläuterung dienen, welche gern wieder die über einander ſtehende ($\frac{4}{3}$) proteſtiren.

§. 5.

p. 227. ad finem Notæ:

Bey fernern Nachdencken ſolcher Grillen fället mir ein, daß wenn es eine Kunſt ſeyn ſolte, man auch wohl eine brauchbare 8vam ſuperfluam, und eine ziemlich plauſible Anſchlagung einer 3. min. und maj. zugleich, ſtatuiren könte, woran mancher guter Freund vielleicht noch nicht gedacht. Ja wenn man überhaupt anfangen wolte, 2. Claves eines Semitonii minoris, in gewiſſen Fällen mit Syncopationibus der obern und untern Stimme, auff eben den Fuß zu tractiren, wie 2. Claves eines Semitonii majoris: ſo könte man noch verſchiedene Neuigkeiten entdecken, die ſich mit ſcheinbahren raiſons noch ziemlich defendiren ließen, und unſern Raritäts-Kaſten vortreflich ausſpicken würden. Alleine weg mit ſolchen barbariſchen

Dingen.

Dingen, mit deren geringſchätzigen Erfindungen man ſich bey verſtändigen, wahrhafftig weder groß machen, noch Ehre damit einlegen kan.

§. 6.

p. 239. l. 13. ad verba: Durch die gröſſere Diſtanz die vorige Härtigkeit einiger maßen zu evaneſciren ſcheinet.

Hier ſage ich: Es ſcheinet die vorige Härtigkeit zu evaneſciren, gebe es aber vor kein gewiſſes Principium aus. Und da ich nach dieſen die Sache reifflicher überleget, ſo will hiermit meine Meynung gäntzlich ändern, und ohne Limitation bey meinen obigen Principio bleiben: Daß die Verkehrung der Stimmen keine Härtigkeit gebähren könne, die zuvor nicht da geweſen, und folgbar auch keine Härtigkeit vermindern könne, die zuvor würcklich da geweſen. Aus dieſen Principio folget nun, daß man die 2. Intervalla der 6. maj. ſuperfl. und 3. min. def. entweder beyde vor erträglich und zugelaſſen, oder beyde vor unerträglich und unzugelaſſen halten muß. Mit denen letztern halten es die meiſten Componiſten der ältern Zeiten, mit denen erſten aber ſehr wenige Neulinge. Die 3te ſtärckere Faction aber, welche die 6. maj. vor leidlicher hält, als die 3. min. defic. muß nun entweder ihre Meynung ändern, oder ſie mit andern Fundamentis defendiren. Ich will der Sache weiter nachdencken, ein anderer thue desgleichen. Unſern Accompagniſten aber wird es nichts ſchaden, wenn er bey der obigen Vorſchrifft bleibet, und kan er ſich damit tröſten, daß dergleichen harte Sätze mit der ($\frac{6\flat}{4\sharp}$) in denen heutigen Compoſitionibus ſehr ſelten vorkommen.

Ad Cap. 4. Sect. I.

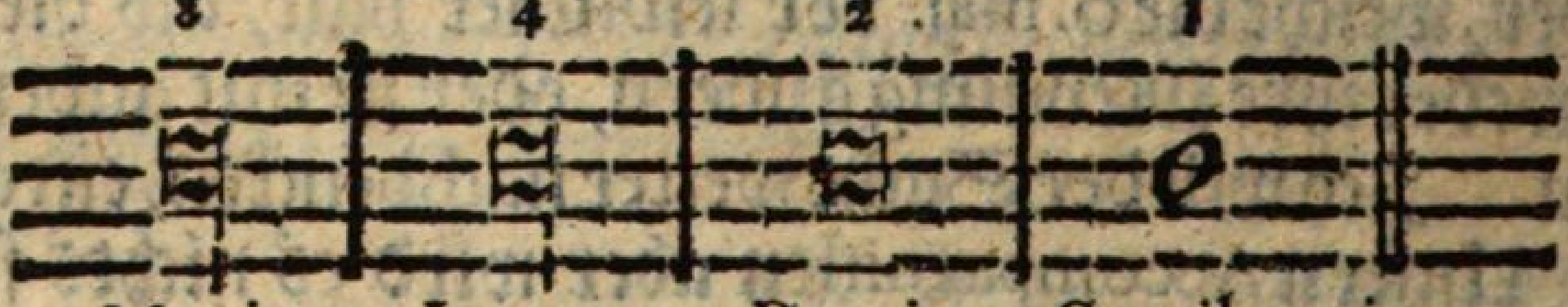
§. 1.

p. 268. l. 2. ad verba: im Semiallabreve.

Es iſt zwar bey uns eine faſt durchgehends eingeführte Gewohnheit, dieſen Tact das Semiallabreve, oder das halbe Allabreve (denn Semi, heiſſet: halb) zu nennen, weil deſſen Noten gegen das bekante Allabreve nur die

Ddddd halbe

halbe Geltung, und ſo zureden, das halbe Tractament haben. (Denn wie im Allabreve die 4tel tractiret werden, eben ſo tractiret man im Semiallabreve die 8tel: und wie im Allabreve keine vielen 8tel zugelaſſen ſind, eben ſo werden im ächten Semiallabreve keine vielen 16theil zugelaſſen.) Nach der welſchen Sprache aber muß das Wort: Semi, vor ſeinen Nomine und nicht vor dem Articul ſtehen, alſo heiſſet beſagter Tact billig, wenn man accurat reden will: das Alla Semibreve. Es heiſſet aber eine Semibreve (im Lateiniſchen, Semibrevis) ein gantzer Schlag, und eine Breve (Brevis) heiſſet eine Note von 2. Tacten, wie ſie unten zu ſehen. Von eben dieſer letztern Note hat das Alla Breve ſeinen Nahmen bekommen, weil vor Alters eine ſolche Note nur einen eintzigen Tact im Allabreve ausmachte, wie man dieſes in alten Sachen alſo abgezeichnet findet: Biß nachgehends dieſer Tact auff die Helffte getheilet worden, ſo wie wir das Allabreve heut zu Tage haben. Wer ſich aber wundert, wie man vor dieſen eine Note von 2. gantzen Tacten habe können eine Brevem oder kurtze Note tauffen, der muß wiſſen, daß die Alten, Noten von 4. und 8. Tacten hatten, gegen welche eine Note von 2. Tacten als kurtz angeſehen wurde:



Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis.

§. 2.

p. 292. ad Notam (o).

Wer mehr ſchöne Tripel-Raritäten ſehen will, der ſuche ſie in dem Frantzöiſchen Tractätgen eines Anonymi, genannt: La Muſiqve Theoriqve & practiqve dans ſon ordre naturel; nouveaux principes. à Paris. 1722. In dieſen ſchlechten Wercke citiret der Autor p. 27. alle ſeine gewöhnliche Tripel in folgender Reihe, womit man ſich fein ſatt trippeln kan:

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

NB. NB. NB.

§. 3.

§. 3.

p. 332. lin. penult. ad verba: unveränderlich bleibet.

Daß man die gewöhnliche Menſur des Allabreve mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, ſolches iſt vor ſich: es heiſſet aber dieſes keine Veränderung der Menſur, ſo lange dieſe niemahls durch die gewöhnlichen Wörter: Adagio, Andante, preſto &c. darff unterbrochen werden.

§. 4.

p. 366. l. 11. ad verba: Von niemand genau unterſuchet worden.

Unſer Gaſparini führet ſich in dieſer Materie kurtz ab, und ſtatuiret p. 32. daß das Accompagnement der geſchwinden Noten vielen Schwührigkeiten unterworffen, und man ohne groſſe Praxi, und ohne die Compoſition ſelbſt, ſchwerlich oder gar nicht darinne reuſſiren werde. Gleichwohl iſt es doch wahr, daß ſo viele hundert, ja tauſend Accompagniſten und Organiſten die geſchwinden Noten wollen und müſſen accompagniren lernen, ohne daß man ihnen auffdringen könne, vorhero die gantze Compoſition zu erlernen, welches ein allzulanger Weg vor ſie wäre. Wie iſt alſo der Sache Rath zu ſchaffen, wofern man es nicht auff die langwierige Erfahrung allein will ankommen laſſen? Antwort: auff keine andere Arth iſt der Sache zu helffen, als daß man aus der weitläufftigen Compoſition die meiſten und gewöhnlichſten Caſus der geſchwinden Noten, ſo viel möglich, heraus ziehe, und ſie einem Anfänger nach der Reihe erklähre, wie wir in obigen Capitel mühſam verfahren haben. Wer ſich nun gleichfalß ein wenig Mühe geben, und dieſes gantze Capitel mit Fleiß durch ſtudiren, und exerciren will, der wird ſich endlich aus ſo vielen Caſibus ein eigen Judicium formiren lernen, nud wird am Ende finden, daß die eingebildeten Schwührigkeiten (zumahl in einem bezifferten General-Baſſe, wie hier) lange nicht unüberwindlich ſeyn. Denn zwiſchen ſchwehr ſeyn, und unmöglich ſeyn, iſt ein mächtiger Unterſcheid, und ſind viel

Dinge in der Muſic etwas ſchwehr und mühſam, die wir deswegen doch lernen müſſen, und glücklich damit zu Ende kommen.

Ad Cap. 5. Sect. I.

§. 1.

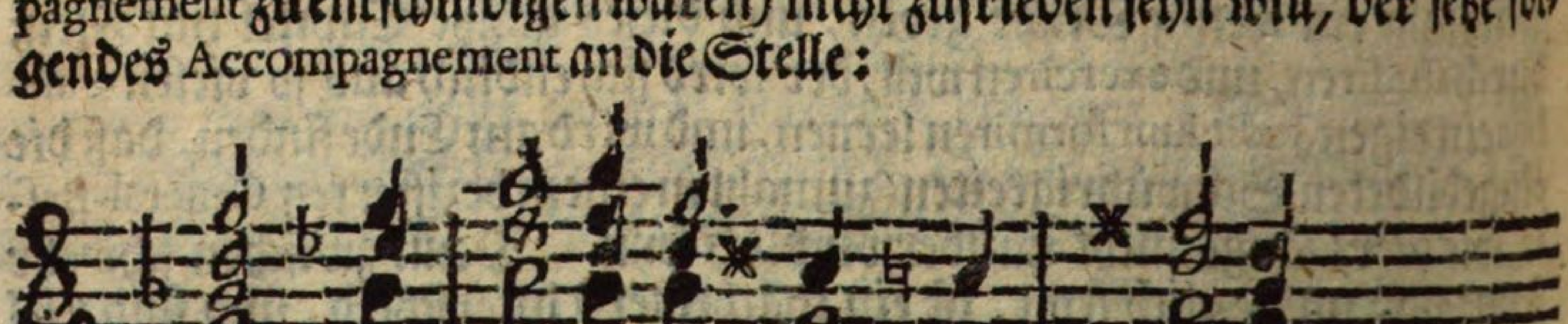
p. 392. ad ultimos Exempli Tactus.

Unter dergleichen beſtändig liegende Baſſ-Claves, worüber die obern Stimmen ſo mancherley Syncopationes machen, wie wir hier zum nützlichen Exercitio mit lauter gebräuchlichen Sätzen gethan, ſchreibet man ſonſt gern ein: Taſto ſolo, und läſſet alle Ziffern weg, zum Zeichen, daß der Accompagniſt nur den Baſſ-Clavem alleine ſolle halten, ohne einziges Accompagnement, biß die Harmonie weiter gehet. Die Frantzoſen nennen ſolches: point d' orgue; ohne Zweiffel, weil es auff Orgeln ſehr gebräuchlich, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber mit beyden Händen allerhand Variationes, und frembde Syncopationes zu machen. Der oben citirte Rameau giebet p. 288. über dem Clave D. und zwar in Ambitu des D. moll folgenden point d' orgue an:

§. 2.

p. 419. ad ſyſtema Notarum, 4.

Wer in dieſer Zeile mit den Gängen der euſerſten Stimme gegen den Baſſ (welche zwar in dieſen Caſu, und bey einem vollſtimmigen Accompagnement zu entſchuldigen wären) nicht zufrieden ſeyn will, der ſetze folgendes Accompagnement an die Stelle:



§. 3.

§. 3.

p. 448. l. 5. Statt der Worte: In dem 26. Tacte wird ſich dergleichen finden, ſetze man alſo:

Uber der erſten Note des 18ten Tactes anticipiret die Ober-Stimme der rechten Hand, reſolutionem 7mæ, weil keine 5te allda ſtatt haben kunte. In dem 26. Tacte findet ſich wieder eine Anticipatio 4tæ.

Ad Cap. 6. Sect. I.

p. 532. Hier wollen wir überall die rationes beyfügen, wie folget:

— l. 3. ad verba: ſtatt haben kunte. ratio: Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein cis, ſondern die rechte 4te c. in ihrer Scalâ.

— l. 6. ad verba: Das Semitonium drunter haben. ratio: es haben (nach unſern obigen Speciel-Regeln c. 2. ſect. 2.) ſo wohl die Modi major. als minores jederzeit mit dem Semitonio unter ihren Fundamental-Clave zu thun. Nun iſt hier in beyden Accorden das g. der Fundamental-Clavis, alſo muß die Mordante mit dem fis angeſchlagen werden.

— l. 9. ad verba: Zur Mordante angeſchlagen. ratio: Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein as, ſondern die rechte 2de a. in ihrer Scalâ.

— l. 10. ad verba: Das Semitonium drunter haben. Soll heiſſen: Das Semitonium modi haben. ratio: E moll hat natürlich mit ſeinem Semitonio dis ✕ zu thun, folgbar kan auch der Sexten-Accord g. als 3a modi. kein D. in ſeiner Mordante anſchlagen.

— l. 13. ad verba: Zur Mordante haben. ratio. Die Species 8væ des E moll hat das fis als die rechte 2de in ihrer Scalâ, folgbar hat auch der Sexten-Accord g. als 3a modi eben dieſen Ambitum.

— l. 15. ad verba: Den Ambitum Modi verändert. Denn dieſer Sexten-Accord iſt die 3a modi vom c dur. Dieſes aber hat kein fis, ſondern das f. als die rechte 4te in ſeiner Specie 8væ, alſo kan auch die 3a modi keinen andern Ambitum haben.

— l. 17. ad verba: Des Modi in Dis b. bleibet. ratio: Dieſer Modus hat das as b. als die rechte 4te in ſeiner Specie 8væ, alſo kan die 3a modi g. auch keinen andern Ambitum haben.

Ad Cap. 1. Sect. II.

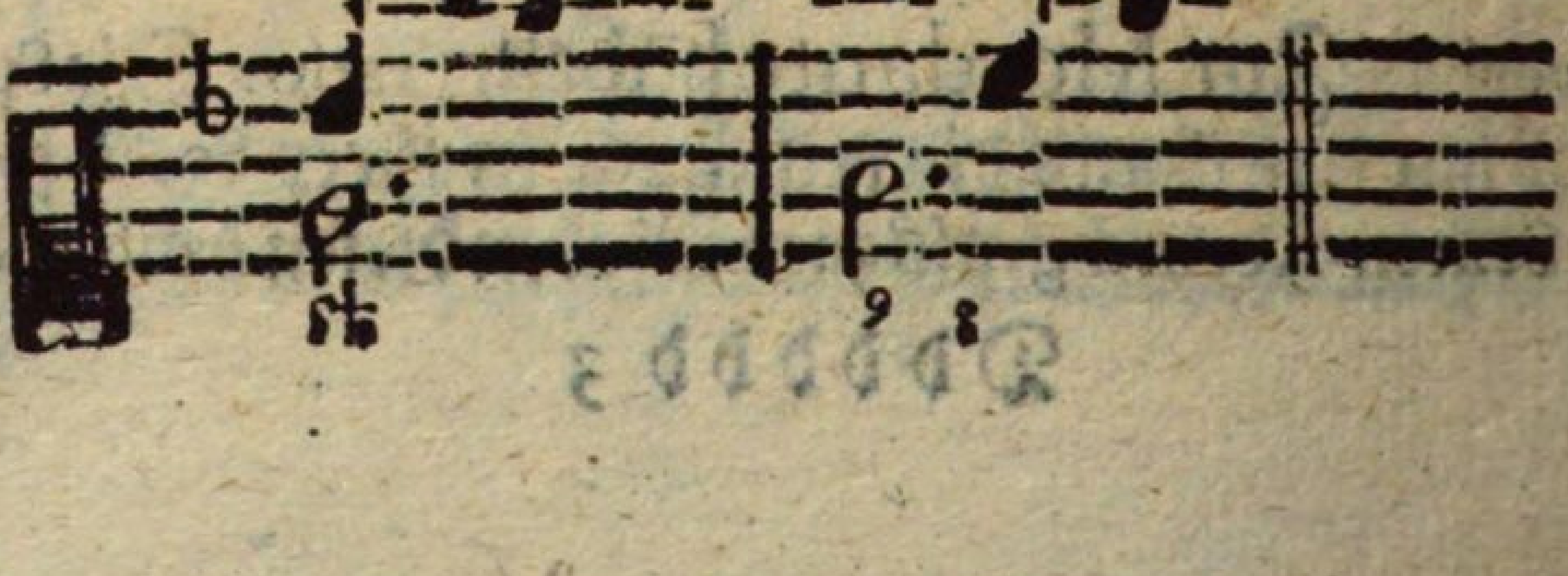
p. 298. ad §. 12.

Jedoch hat das Theatraliſche Recitativ noch dieſes beſonders, daß es ſeine Diſſonantien nicht gern über eben der Baſſ-Note, ſondern lieber mit dem Anſchlag der folgenden Note reſolviret, weil dieſes harmoniöſer, das erſtere aber bey dem verſchwindenden Clavicimbal-Tone ziemlich leer ausfället. Dahero auch die p. 599. in dem andern Exempel vorkommende 76. ſelten: Die 43. 98. $(^{8}_{76})$ $(^{98}_{43})$ und dergleichen reſolutiones aber *gar nicht* im Recitativ gebrauchet werden. (Die Final-Cadenz 4 ✕, nach ihrer Arth, ausgenommen). Von der 76. findet man p. 679. noch zwey Exempel, davon das erſte ſehr gebräuchlich, das andere aber gleichfalls unter die ſeltenen Caſus zu rechnen.

§. 2.

p. 615. ad Exempl. 1.

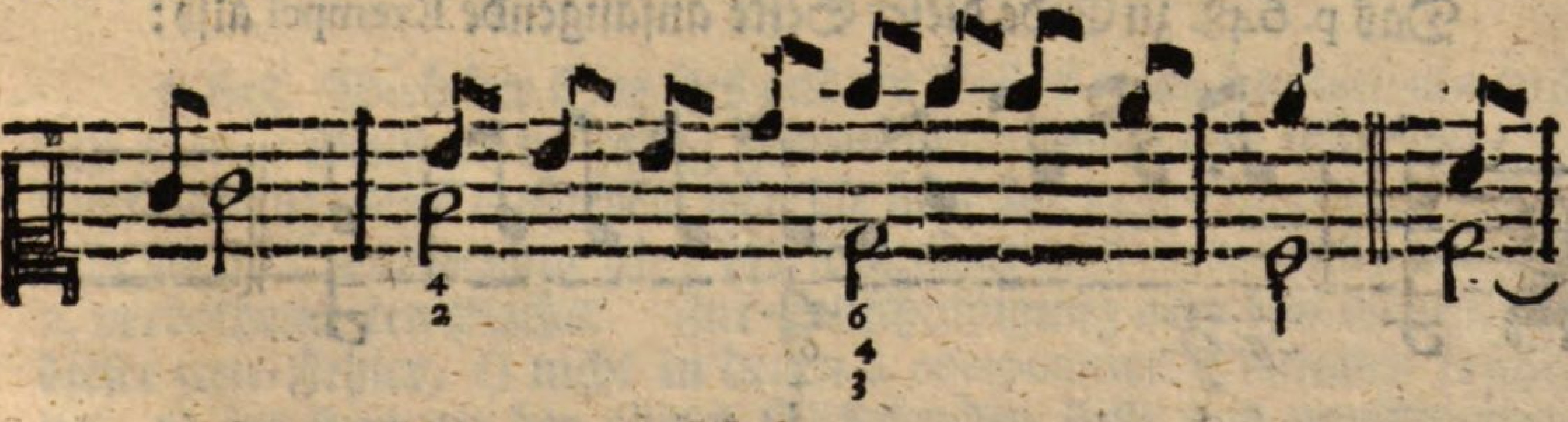
Weil die andere und dritte Baſſ-Note dieſes Exempels mit der obern Stimme in anſcheinenden 5ten fortgehet, welche die dazwiſchen vorfallende allzu kurtze Variation nicht wohl ſalviren mag, ſo corrigire man dieſe beyden Tacte alſo:

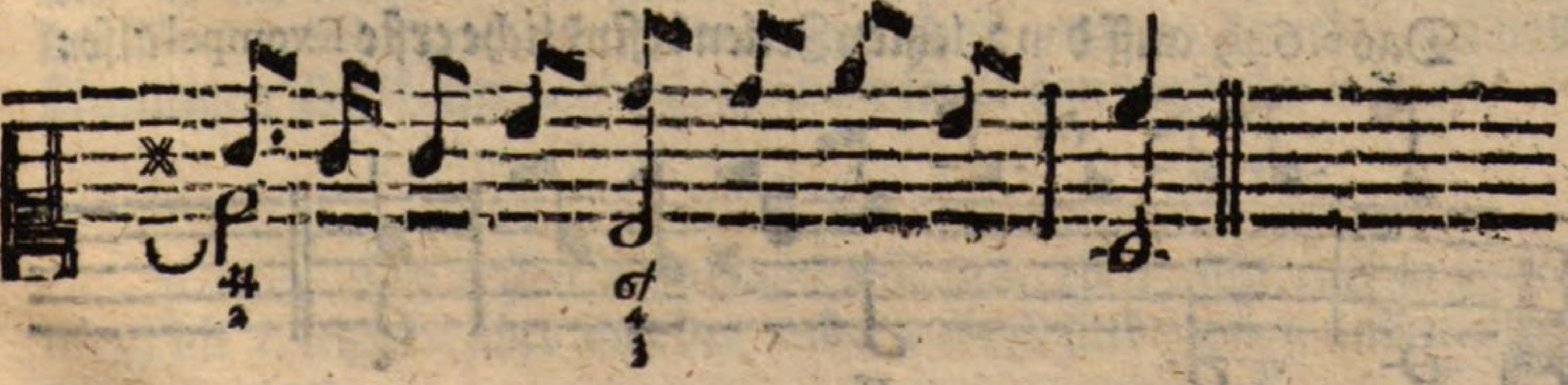


§. 3.

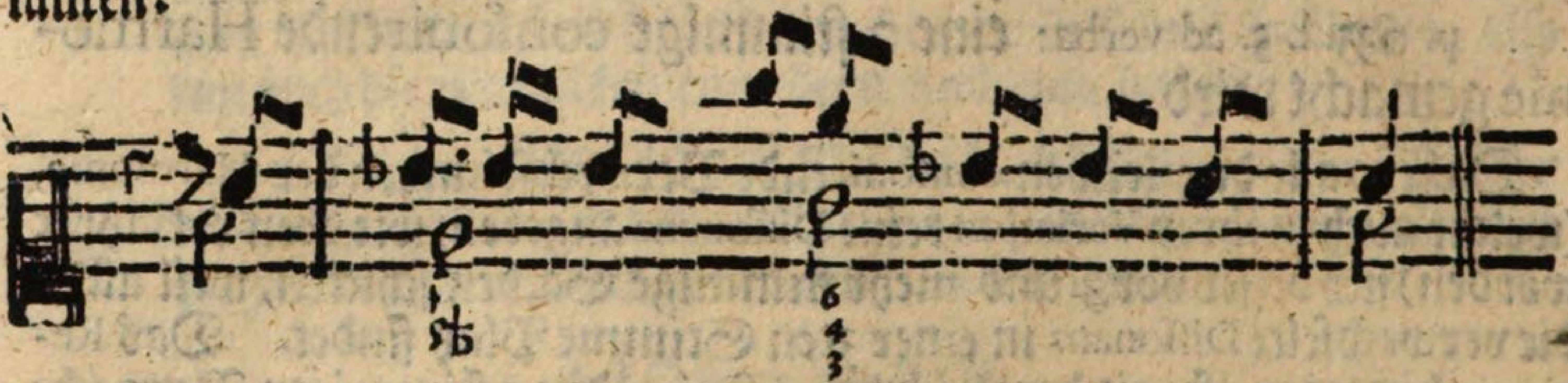
p. 635. l. 5. ad verba: **eine 2 ſtimmige conſonirende Harmonie gemacht wird.**

Dahero alle dergleichen conſonirende Verwechſelungen der Harmonie, (welche auch in ihrer Variation keine Diſſonanz angeben, wie oben erklähret worden) ſich beſſer vor 3. und mehr ſtimmige Sachen ſchicken, weil allda die verwechſelte Diſſonanz in einer 3ten Stimme Platz findet. Das Recitativ hingegen iſt mit dergleichen conſonirenden 2 ſtimmigen Verwechſelungen der Harmonie eher zu frieden, weil es bey ſeinen ſtets ruhenden Baſſe keinen harmoniöſen Concentum nöthig hat. Alſo würden folgende, an verſchiedenen Orthen des obigen Capitels, gegebene Exempel einer pur conſonirenden 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie, entweder in 3. und mehr ſtimmigen Sachen beſſer pariren, oder im Recitativ auff dieſe Arth beſſer ausfallen, wie wir ſie hier nach der Reihe ſpecificiren wollen. Als: Die p. 634. befindlichen zwey Exempel könten im Recitativ, beſſer alſo erſcheinen:

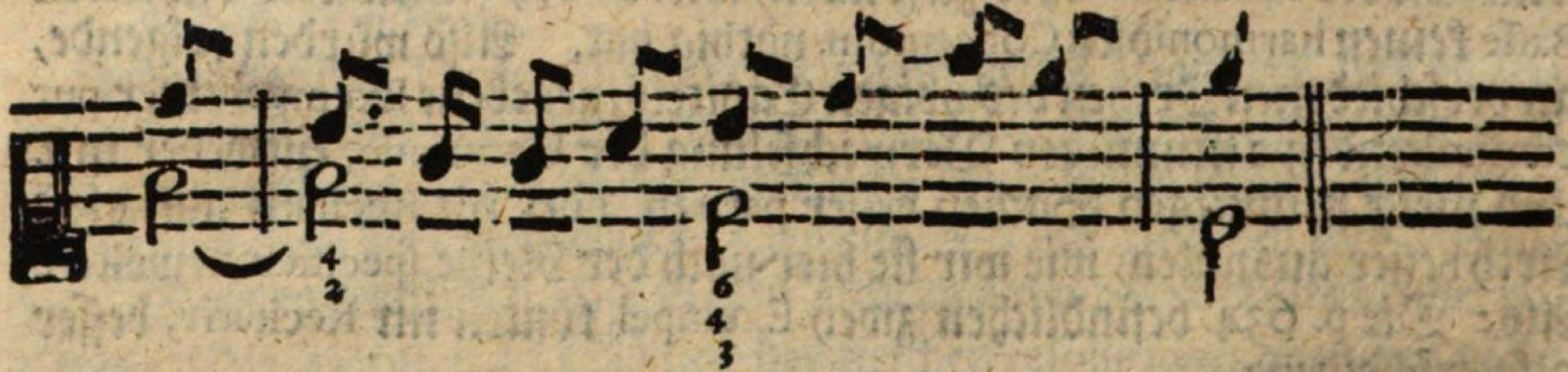




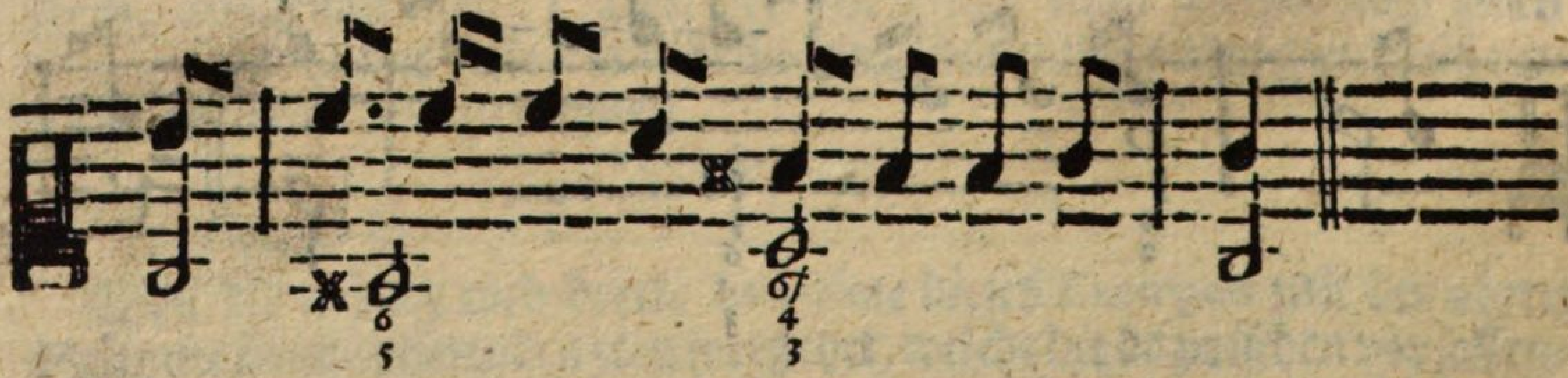
Das p. 636. befindliche andere Exempel könte im Recitativ alſo lauten:



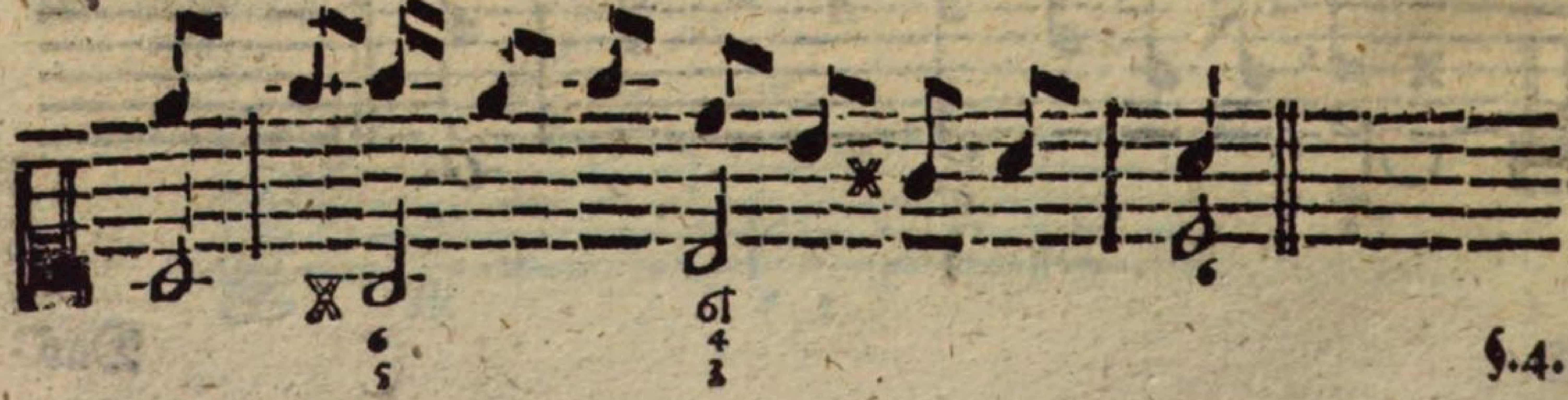
Das p. 646. befindliche andere Exempel alſo:



Das p. 648. zu Ende dieſer Seite anfangende Exempel alſo:

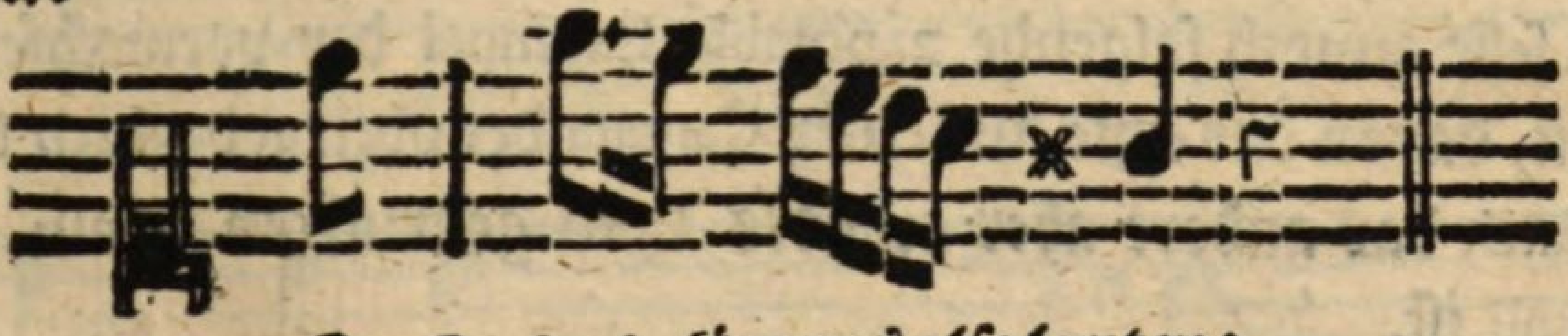


Das p. 649. auff den 2. letzten Zeilen befindliche erſte Exempel alſo:

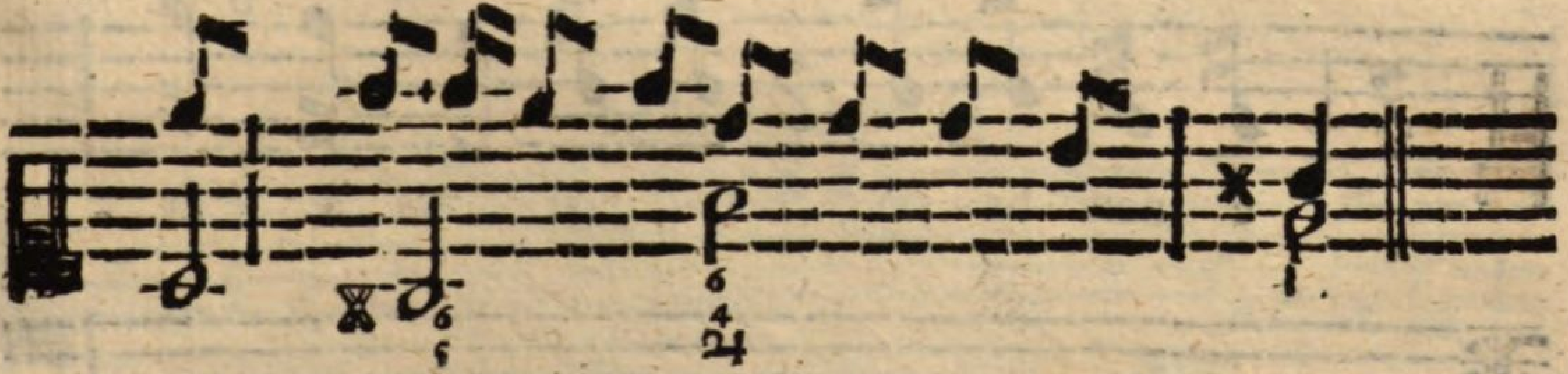


§. 4.

p. 643. Kan man das andere Exempel auff folgende Arth cantabler vorſtellen:



Im Recitativ könte es alſo lauten:



§. 5.

p. 658. Wird der Satz des andern Tactes zwar im Recitativ auch von groſſen Meiſtern vielfältig gebrauchet, jedoch will man ihn eben nicht vor allzu legal ausgeben, weil die über der erſten Baſſ-Note befindliche 5ta min. nothwendig über der folgenden reſolviren muß, und alſo 2. verbothene 5ten machet. Zur Entſchuldigung aber kan dienen, daß dieſer 5ten-Fehler, 1) nicht in denen 2. componirten Stimmen erſcheinet, 2) im Recitativ bey einem ſtillſtehenden Baſſe und verſchwindenden Clavicimbal-Tone nicht hervor ragend iſt, und 3) durch einen vollſtimmigen Griff, im Accompagnement leicht kan verdecket werden.

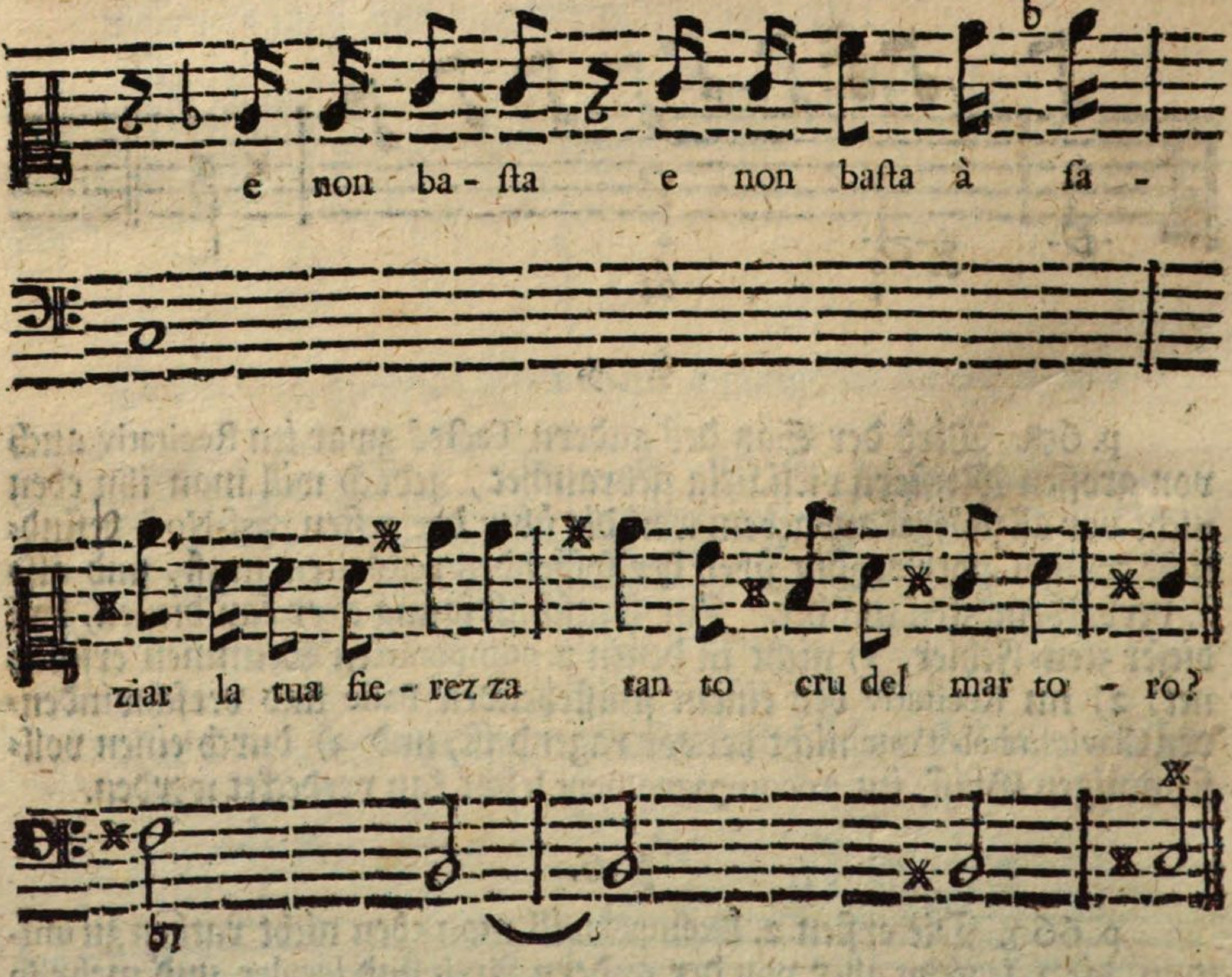
§. 6.

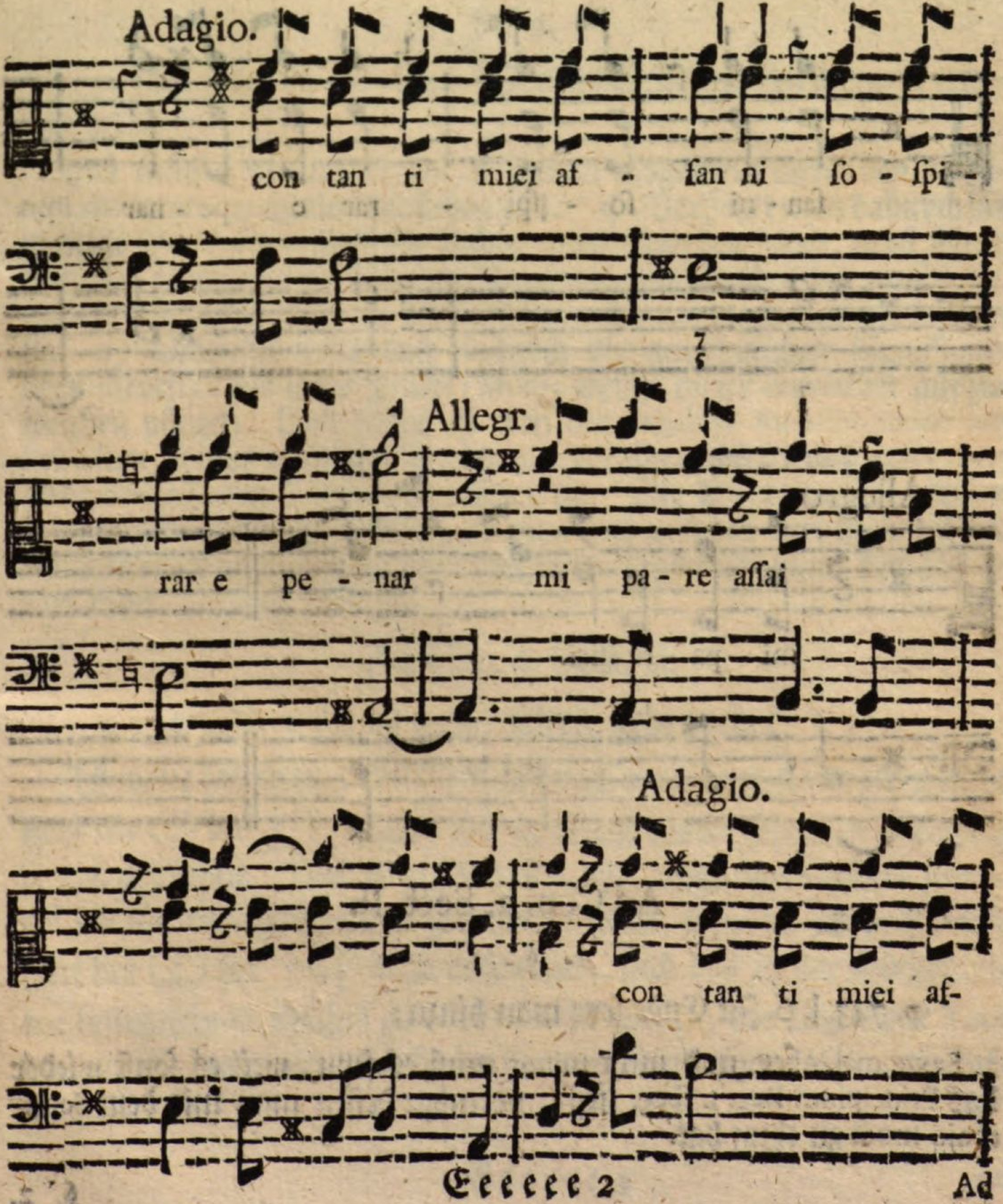
p. 660. Die erſten 2. Exempel will man eben nicht rathen zu imitiren, die 2. letztern aber von der andern Arth ſind legaler, und mehr in praxi recipiret.

§. 7.

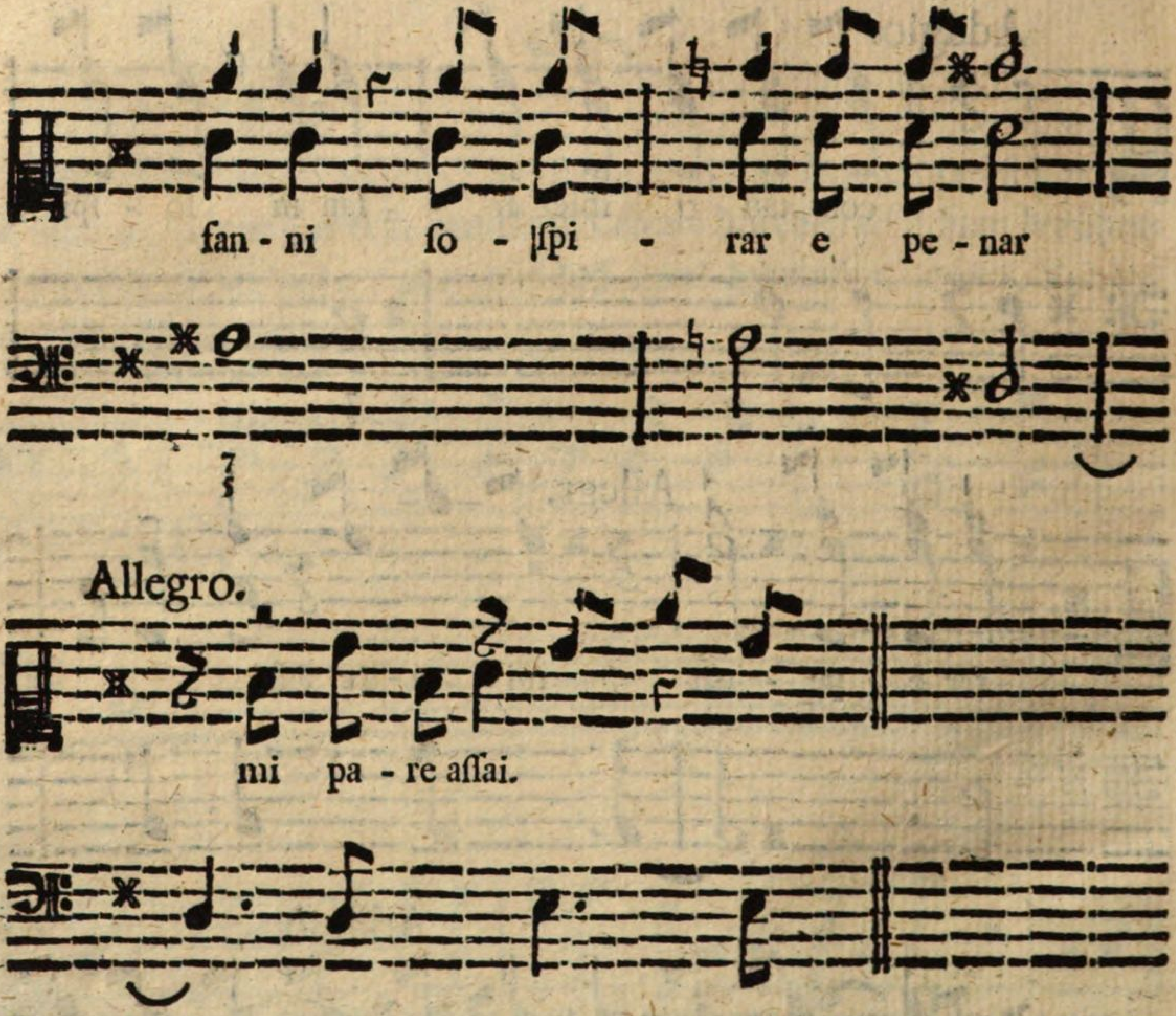
p. 710. ad §. 79.

Man ſehe annoch folgende 2. notable Exempel der verwechſelten Generum an, davon das erſte aus einer Cantata des oben gedachten berühmten Scarlatti, das andere aber aus des Lotti gedruckten Duetti, Terzetti e Madrigali iſt.




Adagio.
con tan ti miei af - ſan ni ſo - ſpi -
Allegr.
rar e pe - nar mi pa - re aſſai
Adagio.
con tan ti miei af-

 Ad



Ad Cap. 2. Sect. II.

§. 1.

p. 743. l. 6. Zu Ende ſetze man hinzu:

Sexta maj. aber, und nicht minor muß es ſeyn, weil es ſonſt wieder das Principium Reg. 1. ſpec. lieffe, vermöge deſſen man mit dem Semitonio modi zu thun hat.

§. 2.

§. 2.

p. 760. §. 20. l. 1. ad verba: **Den natürlichen** Ambitum modorum.

Hier müſſen wir anmercken, daß man insgemein durch den Ambitum modorum zweyerley verſtehen kan. 1) Verſtehet man dadurch die richtige Speciem 8væ Baſſi ſeu Baſeos eines jedweden Modi, nebſt ſeiner darüber gehörigen natürlichen Harmonie, wie ſie oben biß auff §. 20. erkläret worden, und in denen Schematibus p. 746. ſeqq. zu erſehen iſt. 2) Verſtehet man auch dadurch die gewöhnlichen Digreſſiones oder Neben-Tone eines Haupt-Modi, wohin dieſer regulariter auszuweichen pfleget. Und dieſes iſt eben der regulirte Ambitus modorum der alten, wie er oben in folgenden §. §. erkläret wird, und aus denen allda beygefügten Tabellen zu erſehen iſt. Die Worte und Umbſtände aber geben es von ſich ſelbſt, ob man hier und dar von dem Ambitu der natürlichen Harmonie, oder von denen Ausweichungen der Modorum redet.

Ad Cap. 3. Sect. II.

p. 779. in Nota (c) ad verba: **ſelten gebrauchet.**

Ich wolte faſt ſagen: Niemahls (nach meinen Guſto) wofern nicht nach der $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}\right)$ die $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ folget, wie in denen vorhergehenden Exempeln p. 778. geſchehen. Und ob gleich das p. 779. angeführte andere Exempel im Recitativ gar öffters gebrauchet wird, ſo wolte ich doch lieber ſtatt der $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\flat\end{smallmatrix}\right)$ die $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\flat\\2\end{smallmatrix}\right\}$ dazu anſchlagen, und das in der Singeſtimme befindliche D. welches zu contradiciren ſcheinet, vor eine bloſſe Tour der Melodie annehmen, welche im Recitativ keine eigene Harmonie ausmachet.

Ad Cap. 4. Sect. II.

p. 807. l. ult. ſtreiche man die Worte aus: Dieſe zu vermeiden, nimmet man nun in beſagten Caſu den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ deſſen Fundament allbereit. Und ſetze ſtatt derſelben folgende Worte: Das Fundament aber des beſagten Accordes iſt allbereit.

Ad Cap. 5. Sect. II.

§. 1.

p. 846. §. 8. l. 5. ad verba: Gradus der Verwandſchafft brechen will.

Aus dieſen Principiis kan man Gewiſſen ſeichten Componiſten gar deutlich demonſtriren, daß es gar nichts unnatürliches ſey, wenn z. E. eine Aria ſich in der 2da modi maj. oder in der 7ma modi min. endiget. Denn eben dieſes ſind die, einander am nechſt verwandten Tone oder Modi, wie man ſie in unſern Circul überall neben einander liegen findet. Hingegen hat wohl noch kein fundamentaler Componiſt ſtatuiret, daß eine dergleichen Aria in der 2da modi min. oder in der 7ma modi maj. ſich endigen könne. Denn aus unſern Circul erſehen wir, daß in dem erſten Caſu 3. Modi, und in dem andern Caſu 4. Modi dazwiſchen liegen, welches vor das Ohr ein allzugroſſer Sprung iſt, worauff das Da Capo der Arie, ſich nicht mehr ſchicket.

§. 2.

p. 856. ad Syſtema Notarum 3. & 4.

Dieſe 2. Noten-Syſtemata ſind mit einem b. moll vorgezeichnet, welches die 2. vorhergehenden Syſtemata nicht haben. Weil nun in dieſen und folgenden Exempeln ſich öffters bey Anfang der Syſtematum bald

ein ♯ bald ein b. mehr oder weniger findet, welches den Modum und das Accompagnement gantz und gar verändert, ſo muß man hierauff beſondere Acht haben, wofern man ſich in der Probe der Exempel nicht confundiren will. Wer darinne ſicher zu gehen verlanget, der kan in ſeinem Exemplar an folgenden ſpecificirten Orthen dergleichen neue Bezeichnungen zu Ende der vorhergehenden Syſtematum mit anhängen, auff Arth, wie p. 889. zu Ende der 2. erſten Syſtematum, und p. 890. zu Ende der 2. letzten Syſtematum, im Druck obſerviret worden. Dergleichen kan nun geſchehen:

p. 856.	Zu Ende der	2 erſten	Noten-Syſtematum.
ibid.		2 letzten	
857.		2 letzten	
863.		2 mittlern	
865.		2 letztern	
866.		2 mittlern	
871.		2 mittlern	
872.		2 erſten	
881.		2 erſten	
ibid.		2 mittlern	
ibid.		2 letzten	
889.		2 letzten	

§. 3.

p. 884. l. 8. ad finem.

Es giebet zwar noch eine Arth von Krebſen, durch welche man in einigen auserleſenen Caſibus, ohne Verletzung des Gehöres viele Modos auff einmahl überſpringen, oder weit entfernte Tone jähling verwerffen kan, wie wir in der Einleitung p. 28. vom Recitativ gedacht. Allein weil dieſe, in heutiger praxi annoch dunckle und rohe Materie auff gantz andern Principiis beruhet, und einer weitläufftigen Ausarbeitung bedarff,

bedarff, ſo müſſen wir ſolches nothwendig biß auff andere Gelegenheit verſpahren.

§. 4.

p. 913. §. 34. l. 12. ad verba: glücklich anzuführen.

Zu dergleichen Anleitung und wichtigen Exercitio laſſen ſich die oben p. 763. ſeqv. angeführten Schemata des Gaſparini und Rameau nicht gebrauchen, weil die Baſſ-Noten beſagter Schematum (wie allda gedacht) ſich nicht willkührlich verwechſeln laſſen, folgbar man die Harmonie derſelben nicht frey verſetzen, und verlängern kan, wie wir mit unſern Schematibus gethan.

Ad finem Cap. ult.

Man lege mir es vor keine tadelhaffte Ambition aus, wenn ich zum Beſchluß dieſes Werckes errinnere, daß bißher in mehr, als einem gedruckten Tractat der Mißbrauch vorgangen, daß man bey Benennung der beyden Dreßdenſchen Capellmeiſter Schmid und Heinichen dem erſten den Titel als Ober-Capellmeiſter beygeleget. Weil nun der letztere ſich niemahls hat unter einen Ober-Capellmeiſter rangiren laſſen, auch der erſtere (aller andern raiſons zugeſchweigen) es ſo gar nicht einmahl prætendiret, und ſich deshalber öffentlich erklähret: als hat man hiermit gute Freunde in ihrer Meinung deſabuſiren, wollen.

Bayerische Staatsbibliothek München

Regi-

Errata zur Einleitung.

(NB. Weil die Errata durch das gantze Werck ſo häuffig eingefloſſen, auch man hier und dar einige Kleinigkeiten mit Fleiß geändert: als hat man vor dienlich erachtet, beſagte Errata anhero vor das Regiſter drucken zulaſſen, damit dieſes zum auffſchlagen viel beqvehmer, am Ende des Buches bleibe.)

Pag. 4. in Nota l. 9. ſtatt: conſiliarium, liß conſiliariam.
6. in Notis l. 8. - in verbis ſumus, - in verbis ſimus.
12. in fine deleatur: durch:
15 im erſten Noten-Syſtema ſoll die 9te Note im c. ſtehn
16 in Nota l. 5. ſtatt impardonabel, liß imperdonabel,
17 l. 5. - nachfolgendes - annoch folgendes.
19 in nota l. 13. - Regard - Egard.
20 in notis l. 8. - in zweyen Cantaten, - in einer Cantata.
ibid. l. 9. - auf dieſen Orth - auf dieſe Arth.
21 in nota l. 10. - ſeinen Beſigern - ſeinen Beſitzern.
ibid. l. 12. - Sentiment - Sentimens.
l. 5. von untenauff - die Wiſenſchafft - die Wiſſenſ.
22 in nota l. 3. von untenauf, ſtatt: was Gout in der Muſic heiße, ſetze alſo: was Gout, Guſto, oder ein guter Geſchmack in der Muſic heiſſe.
23 l. 1. ſtatt: prav ſtudiren, liß brav ſtudiren
25 in nota l. ult. deleatur. nehmlich,
27 l. 1. ſtreiche man das erſte Wort: Der, hinweg
ibid. in nota l. 5. ſtreiche man die Worte: *in fine*, weg, und in der folgenden Zeile ſetze man ſtatt: beſchrieben worden, beſchrieben wird.
29 in nota l. 6. ſtatt: die geringſten, liß: die reineſten.
30 l. ult. - dieſe müglicheMaterie, - dieſe nützlicheMaterie
ib. in notis l. ult. - vor mich unfruchtbaren - vor mir gehabten unfruchtbaren.
31 l. 6. - e ſtraniera - non e ſtraniera.
l. 7. - che vera - ch'e vera.
l. 9. - ſcoprire - ſcoprire.
32 l. 5. - inmenſi - immenſi.
ibid. ſyſtemate 1. im 5ten Tacte ſollen die erſten beyden Noten eine 3e höher, im d. ſtehen.
ib. in nota l. 1. ſtatt: bey etl. Orthen, liß, bey etl. Arthen
l. 3. - bi ſogna forſi - biſogna farſi.
34 ſyſtem. 3. ſoll die Nota antepenult. im fis, und ſyſtem. 6. die andere Note im d. ſtehen.
41 l. 2. ſtatt, genau qvadirren, liß, genau qvadriren.
l. 4. - ich meine denen - ich meine in denen.
l. 5. von untenauf - corcertirende - concertirende.
43 l. 3. - Harmonien - Harmonie.
45 ſyſtem. ult. ſoll vor der erſten Note ein ♮ ſtehen.
51 ſyſt. 2. ſoll die 9te Note im d ſtehen.
56 ſyſtem. penult. ſoll die 4te Note im fis ſtehen.
61 l. 1. ſtatt, ſeiner Schäfferin folget. liß, ſeine Schäfferin ſuchet.
62 l. 3. - Tentreſſe - Tendreſſe.
l. 4. - lanqviſſantes - langviſſantes.
63 ſyſtem. 4. ſoll die andere Note der oberſten Stimme im cis ſtehen.
69 l. 3. für: ſpielende, liß, die ſpielende.
70 ſyſt. 7. ſoll die erſte Note des andern Tactes im d. und die erſte Note des 3ten Tactes im c. ſtehen.
71 l. penult. deleatur: wieder.
72 ſyſt. 5. ſoll die 4te Note des andern Tactes nur einmahl geſtrichen seyn.
76 ſyſt. 3. ſoll die 2 Note des zweyten Tactes im dis ſtehen
85 l. 11. ſtatt: pur diatoniſchen, liß: pur diatoniſchen, oder diatoniſch-chromatiſchen.

Ad Cap. I. Sect. I.

98 l. 3. ſtatt, κατ᾽ ἐξοχὶν, liß, κατ᾽ ἐξοχήν.
ibid. in nota l. 4. - das ſtreitbahre - das ſtreitige.
99 in notis l. 5. - ſie wird aber niemahls - ſie wird aber von bedachtſamen Componiſten niemahls
103 l. ult. - gleichen Nahmen u. Diſtanz - gleich. Clavibus
106 l. 3. von untenauf - qvot - qvod.
l. ult. - die 5ta min. - die 5tam. min.
107 in nota l. 14. - wir doch - manche doch beyde,
l. 18. - die 5ta min. - die 5tam min.
112 l. 5. - nach denen Worten: umb einen halben Ton, ſetze hinzu: oder Semitonium minus.
114 ſyſt. 3. Tact. 2. ſoll die 6♮ über dem vorhergehenden Puncte ſtehen.
116 l. 5. untenauf, für, theoratiſchen, liß, theoretiſchen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

119 §. l. 2 & 3. für, allen Muſicis Trias, liß, allen Muſicis bekandte Trias.
121 ſyſt. 3. ſoll der Diſcant-Schlüſſel auf der unterſten Linie ſtehen. Jngleichen ſoll zu Ende dieſes Syſtematis der Tenor-Schlüſſel angehänget ſeyn, zur Deutligkeit, daß das folgende ſyſtema mit eben dieſen Tenor-Schlüſſel anfänget.
124 ſyſtem. 1. ſoll der Diſcant-Schlüſſel wiederum auf der unterſten Linie ſtehen, welcher Fehler auch zu corrigiren in folgen §. 13. 15. 17. 18. 20. 21. 33. 34. 36.

125 ſyſtem. 2. ſoll die erſte Note des andern Tactes im G. ſtehen. Uber der folgenden Baſſ-Note C. aber ſoll der Accord der rechten Hand $\left\{\begin{matrix}e\\c\\g\end{matrix}\right\}$ heiſſen.

Ibid. §. 15. ſoll nach corrigirten Diſcant-Schlüſſel der Accord über der 3ten Baſſ-Note des andern Tactes $\left\{\begin{matrix}f\\c\\a\end{matrix}\right\}$ und der folgende Accord $\left\{\begin{matrix}f\\d\\a\end{matrix}\right\}$ heiſſen. Der Accord über der erſten Baſſ-Note des 4ten Tactes ſoll wiederum $\left\{\begin{matrix}f\\d\\a\end{matrix}\right\}$ heiſſen.

126 §. 18 ſoll über der 3tenBaſſ-Note der Accord $\left\{\begin{matrix}a\\f\\d\end{matrix}\right\}$ heiſſen.

§. 25. ſoll der Accord über der erſten Baſſ-Note $\left\{\begin{matrix}g\\e\\c\end{matrix}\right\}$ heiſſen.

132 l. 1. ſtatt, clavecins, liß clavicins.

136 ſoll über der erſten Baſſ-Note der Accord der rechten Hand, ſtatt des a. das g. und über der 9ten Baſſ-Note ſtatt des c. das h. in ihren Mittel haben.

Ad Cap. 3. Sect. I.

139 ſyſtem. 1. ſoll der letzte Accord des 5ten Tactes alſo heiſſen $\left\{\begin{matrix}e\\c\\a\end{matrix}\right\}$

140 ſyſt. 2. Tactu ult. ſoll das Trillo nicht über der 6. ſondern höher oben unter dem dis bezeichnet ſtehen.

143 ſyſt. 2. Tact. 1. ſoll das ♯ im f ſtehen.

146 l. 1. ſtatt: wenn in der 6ta maj. ſetze: wenn in der, mit der 3. min. verknüpfften 6ta maj.

148 ſyſtem. 1. & 2. ſollen der andere und 3te Tact in einem Exempel beyſammen hangen, und folgbar der Tact nur mit einen Striche abgetheilet ſeyn. In dem andern Tacte aber dieſes Exempels muß in der obern Stimme das b. ein ♮ verwandelt, und die unterſte Note des folgenden Accordes in das g. herunter geſetzet werden.

151 l. 9. ſtatt, $\left(\begin{matrix}4\sharp\\4\end{matrix}\right)$ ſetze $\left(\begin{matrix}4\sharp\\3\end{matrix}\right)$

152 ſoll der Accord über der andern Baſſ-Note $\left\{\begin{matrix}a\\f\\dis\end{matrix}\right\}$ heiſſen.

ibid. ſyſt. 3. ſoll der der andere Accord $\left\{\begin{matrix}a\\fis\\c\end{matrix}\right\}$ und der 5. Accord $\left\{\begin{matrix}d\\h\\a\end{matrix}\right\}$ heiſſen.

153 ſyſt. ult. ſoll die 4te Baſſ Note im H. ſtehen.

157 ſyſt. ult. ſoll die erſte Baſſ-Note des 3ten Tactes das c. ſtatt des e. in ihren Accorde haben. In dem 4ten Tacte aber ſoll der andere Accord der rechten Hand ſyſt. penult. neben dem erſten ♯ eine Note im f. haben.

160 l. 9. ſtatt, erſehen werden, liß, erſehen werden kan.

161 l. 14. löſche aus das Wort, gradatim.

163 ſyſt. 2. ſollen über der Nota penult. ſtatt der 6. die $\left\{\begin{matrix}6\flat\\4\\3\end{matrix}\right\}$ ſtehen.

164 ſyſt. ult. ſoll die über der 4ten Baſſ-Note ſtehende 6♭ über der vorhergehenden Note ſtehen.

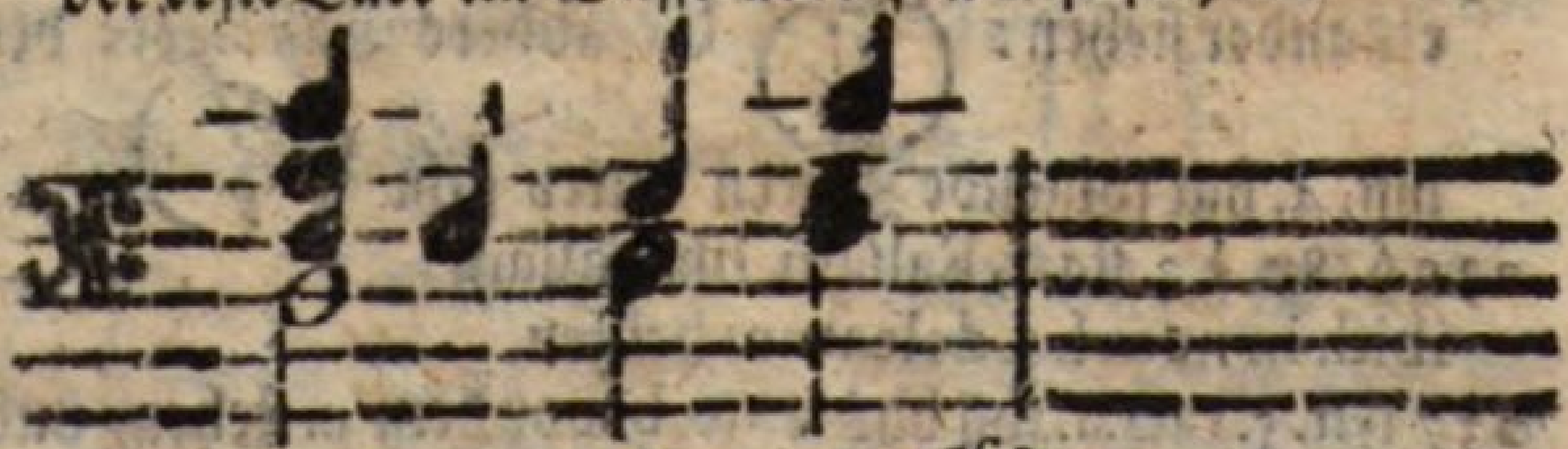
166 ſoll das ♮ vor der 4ten Note des 3ten Tactes, und vor der erſten und 3ten Note des 5ten Tactes ſtehen. Nechſt dieſen in denen 4. letzten ſyſtematibus uberall ein b. im h. vorgezeichnet ſtehen. ſyſtem. 5. aber ſoll der 4te Accord $\left[\begin{matrix}d\\b\\g\end{matrix}\right]$ heiſſen.

167 ſollen die Ziffern ſyſt. 2. über der 4ten Baß-Note in der Ordnung alſo ſtehen: $6\begin{matrix}4\sharp\\2\end{matrix})$ über der 7ten Baß-Note alſo: $\left.\begin{matrix}6\\6\,4\\3\end{matrix}\right\}$ und ſyſt. 4. über der andern Baß-Note alſo: $\left.\begin{matrix}5\\3\,4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ die über der vorhergehenden Note ſtehende 6. aber wird gar weggelöſchet, und ſyſt. 3. ſoll der 3te Accord vor der unterſten Note ein ♮ haben.

168 ſyſt. 1. ſollen die ♮ des 3 und 4ten Tactes alle 3. im h. ſtehen. Syſt. 2. ſollen die Ziffern über der 4. Baß-Note in der Ordnung alſo ſtehen: $6\begin{matrix}4\sharp\\2\end{matrix})$ über der 7. Baß-Note alſo: $\left.\begin{matrix}6\\6\,4\\3\end{matrix}\right\}$ und ſyſt. 4. über der 2. Baß-Note alſo: $\left.\begin{matrix}5\\3\,4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ ſyſt. 3. aber ſoll die 3te Note der obern Stimme ein ♮ vor ſich haben, und ſyſt. 5. Tact. 2. ſoll das b. ein ♮ ſeyn.

170 ſoll unter der 8ten Baß-Note eine 6. und weiter hin ſtatt: $\left.\begin{matrix}6\flat\\6\,4\\3\end{matrix}\right\}$ nur $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ ſtehen. ſyſt. 3. ſoll die erſte Note der obern Stimme ein ♮ vor ſich haben. ſyſt. 4. ſollen unter der andern Baß-Note die Ziffern in der Ordnung alſo: $\left.\begin{matrix}5\\3\,4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ und unter der 3ten Baß-Note alſo ſtehen: $\left(\begin{matrix}6\\5\end{matrix}\right.$

171 ſyſt. 1. ſoll im erſten Tacte das b. ein ♮ ſeyn.
172 Unter dem 3ten ſyſtem. ſtatt: Verwechſelung der Stimmen, ſetze: falſche Verwechſelung der Stimmen
174 ſyſt. 1. ſoll der letzte Accord [h fis dis] heiſſen.
177 Uber der erſten Baß-Note ſoll eine 6. ſtehen.
178 ſyſt. 4. ſoll die 5te Baß-Note im e. ſtehen. ſyſt. ult. ſoll die erſte Baß-Note im a. und die allerletzte neben dem b. im e. ſtehen.
180 ſyſt. 4. über der Nota penult. ſetze ſtatt {6 6 5} alſo {6 5 ✕}
181 ſoll nicht die erſte Baß-Note, ſondern der darauff folgende Punct die Ziffern {5 4 2} über ſich haben. ſyſt. 4. ſollen über der erſten Note des letzten Tactes die Ziffern (6 5) alſo ſtehen: 56
184 ſyſt. 3. löſche man das erſte ✕ weg.
187 ſyſt. 3. Tactu 3. ſoll der letzte Accord {gis e h} heiſſen. Und in denen 2 letzten Syſtematibus ſoll der Tact nur mit einem Striche abgetheilet ſeyn.
189 ſyſt. 1. ſoll der erſte Accord {a f d} heiſſen, und im 3. Tacte ſoll das andere ✕ vor dem f. ſtehen. Syſt. ult. Tact. 2. ſollen die Ziffern in der Ordnung alſo ſtehen: {567 344 2}
194 ſollen die über der 5ten Baß-Note ſtehende (5 ✕) neben denen Ziffern der vorhergehen Note ſtehen. Und über der 12ten Baß-Note ſollen die Ziffern alſo in der Ordnung ſtehen: {7 35 2} ſyſt. 3. Tact. 3. ſoll die 6. über der 3. weggelöſchet werden.
195 in Nota, l. ult. denen Worten: (i. e. 5tam min. ſetze dazu: oder umgekehrt, 4tam ſuperfluam.)
196 ſyſt. 5. wird das 3te 4tel a. weggeſtrichen.
197 ſyſt. 3. Tact. ult. ſoll das ♮ nicht vor dem erſten, ſondern vor dem andern 4tel f. ſtehen.
198 ſollen über der 3ten Baß-Note die Ziffern alſo ſtehen (76 5) Syſt. 3. Tact. 3. ſoll vor dem andern f. ein ✕ ſtehen, und ſyſt. ult. ſollen über der 3ten Baß-Note die Ziffern alſo: (98 43) und über der 5ten Baß-Note alſo ſtehen (76 ✕4)
200 ſyſt. 3. ſtreiche man das vorgezeichnete b. weg.
203 ſyſt. 4. Tact. ult. ſoll das andere 4tel der oberſten Stimme im f. ſtehen.
204 ſyſt. 2. ſollen unter dem 3ten und 4ten Tacte die Ziffern alſo: (76 b) und unter dem 5ten Tacte alſo ſtehen (7 b 67)
205 ſoll die 6. unter der erſten Baß-Note des andern, des 4. und 5ten Tactes ſtehen. ſyſt. ult. hat die andere Baß-Note die (6 5) und die 5 Baß-Note die (7 ✕) unter ſich.
206 ſollen unter der andern und 3ten Baß-Note eben die Ziffern ſtehen, welche unter der erſten ſtehen.
210 ſyſt. 3. Tact. 2. ſoll das ✕ vor der Note ſtehen.
211 ſollen die 2 Baß-Noten des andern Tactes eine 3e höher im (a d) ſtehen.
214 ſyſt. 3. tact. 6. ſoll über dem fis noch ein gantzer Schlag im a. ſtehen.
217 ſyſt. 1. ſoll im erſten Accord noch eine ſchwartze Note im obern d ſtehen. ſyſt. 3. tact. ult. ſoll das ✕ nicht vor dem e, ſondern vor dem nachfolgenden d. ſtehen. ſyſt. 4. unter der 6ten Baß-Note ſoll es ſtatt der 6̸ die natürl. 6. ſeyn. ſyſt. ult. tact. 2. ſoll bey dem letzten 4tel das ✕ vor dem a, und noch ein ✕ vor dem C. ſtehen.
219 ſyſt. ult. ſoll der letzte Accord (d h e) heiſſen.
221 ſoll die 5te Baß-Note die Ziffern [7 4 2] unter ſich haben. ſyſt. ult. aber ſollen unter der 4ten Baß-Note die Ziffern alſo ſtehen: {7 65 4✕}
222 ſoll der erſte Accord im Soprano alſo heiſſen {c a f d} der erſte Tact im Baſſe aber ſoll alſo ſtehen:



ibid. ſyſt. 4. ſoll der letzte Accod (f c F) heiſſen.
223 ſyſt. 3. der letzte Accord ohne einen, alſo heiſſen (e c a g)

ſyſt. ult. ſoll die erſte Baß-Note im e. und nicht im c. ſtehen. Und tact. ult. ſoll der letzte Accord annoch eine Note im a. haben.

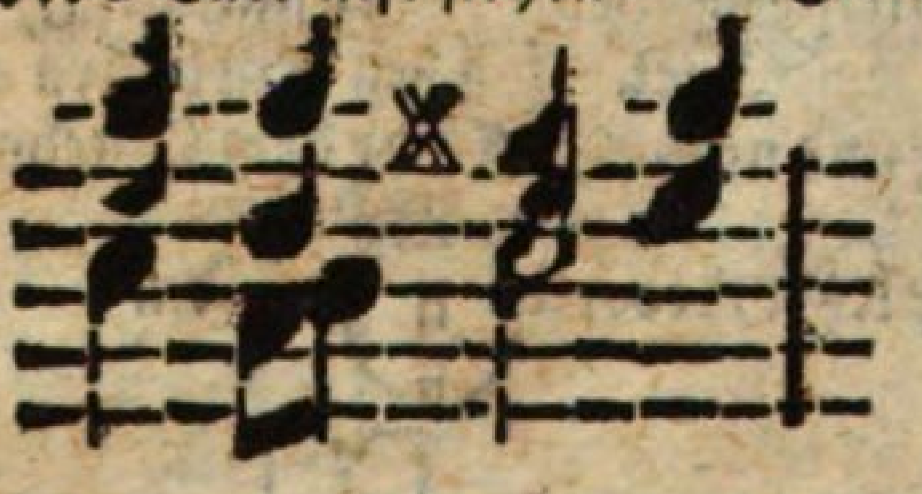
224 ſyſt. 1. tact. 2. ſoll das ✕ auf der mittelſten Linie vor dem a. ſtehen, und im 3ten Tacte ſoll das erſte ✕ vor der folgenden Note ſtehen. ſyſt. 2. tact. ult. ſollen die beyden erſten 4tel verkehrt, nehmlich das e. vor, und das a. nach ſtehen.

225 in nota l. 5. ſtatt, ein Semitonium majus, ſetze, ein Semitonium minus.

229 ſyſt. 2. tact. ult. ſoll die ♮7 gerade über der folgenden (6♭ 4) ſtehen, und ſyſt. ult. ſollen über der andern Baß-Note die Ziffern alſo in der Ordnung ſtehen (7 6♭ 5) NB. In ſolchen Sätzen muß die unterſte Ziffer allzeit in die Mitte gerücket werden, wie aus denen darüber ſtehenden Accorden zu erkeñen.

230 über der 1 Baßnote ſollen die Ziefferu ſtehen (5 6♭ ✕) ſyſt. 4. tact. 3. ſollen über der letzten Note die Ziffern alſo: (7 6♭ 5) und über der folgenden alſo (6 5♯ ✕) in der Ordnung ſtehen.

231 ſyſt. 1. ſoll der 3te Accord (gis d h) heiſſen. ſyſt. 3. ſoll der 2 Tact alſo ſtehen:



ſyſt. 4. tact. 3. ſollen die Ziffern über der letzten Note alſo ſtehen (7 6♭ 5) und ſyſt. 5. tact. 3. ſoll das e. im letzten Accord hinauf ins f. gerücket werden.

232 ſyſt. 3. tact. 1. ſoll das ✕ im a. vor der folgenden Note g. ſtehen. ſyſt. 4. tact. 3. ſollen die Ziffern über der letzten Note in der Ordnung alſo: (7 6♭ 5) und über der folgenden alſo ſtehen: (6 5♯ ✕)

233 ſollen über der 3ten Baß-Note die Ziffern übereinander ſtehen: (♮7 ✕) die andere Baß-Note des ſyſt. 4. hat folgende Ziffern unter ſich: (6♭ 4 3)

235 §. 80. l. 2. ſtatt, Ealſam, liß, Falſam.
ibid. in nota l. 1 deleatur: helffen.

237 ſyſt. 5. tact. 1. ſoll das letzte b. vor dem a. ſtehen, und tact. 2. ſoll das h. ein b. vor ſich haben.

239 l. 6. ſtatt: kein Autor, ſetze kein gewiſſenhaffter Autor.

242 ſyſt. 2. ſoll die über der 3 Baßnote ſtehende 6. über der folgenden Note alſo in der Ordnung ſtehen (6 6 4 2♮)

ſyſt. 5. tact. 2. ſoll das ✕ vor dem f. und ein b. vor dem e. ſtehen. ſyſt. ult. ſollen über der 5ten Baß-Note die Ziffern alſo ſtehen, (♭9 8 ✕)

243 ſyſt. 5. tact. 2. ſoll vor dem c. ein b. ſtehen. ſyſt. ult. ſollen die Ziffern über der erſten Note des andern Tactes in der Ordnung ſtehen. (♭9 8 ✕)

245 ſyſt. 3. im erſten Accord ſoll die Note f. eine 3e herunter in das d. geſetzet werden.

248 wird über die 3te Baß-Note eine 6. geſetzet, und hingegen über der 5 Baß-Note die 6 ausgeſtrichen.

249 ſyſt. ult. ſollen über der letzten Baß-Note die Ziffern alſo in der Ordnung ſtehen, (7 6♭ 5♮)

250 ſyſt. 1. tact. 1. ſoll vor dem h. ein b. ſtehen. ſyſt. 3. tact. 3. ſollen die oberſten 2 Noten des erſten Accordes (dis c) heiſſen. ſyſt. ult. ſoll das ✕ mit der 1 Baßnote im G. ſtehen.

251 ſyſt. 2. ſollen über der letzten Baß-Note die Ziffern alſo ſtehen, (7 6♭ 5) ſyſt. 3. tact. ult. ſoll das gis noch ein 4tel neben ſich haben.

252 ſyſt. 3. tact. 4. ſoll der halbe Schlag f. eine 3e höher im a ſtehen.

254 ſyſt. 4. ſollen unter der 1ten Baſſnote die Ziffern alſo in der Ordnung ſtehen, [9 8 / 4♮ 7 / 5♯ 6] ſyſt. ult. tact. 3. ſoll der erſte halbe Schlag eine 3e höher im e. ſtehen.

255 §. 95. l. antepenult. ſtatt, vor ſich führet, ſetze: über ſich führet.

Ad Cap. 4. Sect. I.

257 l. 5. deleatur, geweſen.

258 ſyſt. 2. im erſten Tacte des $\frac{3}{2}$ ſoll der Strich unterm 4ten 4tel, zurück unter oder über das 3te 4tel geſ. werd.

259 ſyſt. 3. tact. 2. ſollen die beyden letzten 4tel verkehrt, nehmlich das h. nach dem c. ſtehen.

261 ſyſt. 3. ſoll die unterſte Note des letzten Accordes im g. ſtehen.

266 ſoll über der 3ten Baß-Note des dritten Tactes eine 3. ſtehen.

269 ſyſt. 2. tact. 2. ſoll die erſte Note im e. ſtehen. ſyſt. 3. tact. 2. ſoll der andere Accord (c a e) heiſſen.

275 iſt dieſe Seite zu corrigiren, wie es p. 368. und 369. weitläufftig angegeben worden.

276 ſoll im andern Tacte des erſten und andern Syſtematis der Clavis f. überall ein ✕ vor ſich haben.

282 ſollen durch die gantze Seite die 8tel pauſen, 16theil pauſen ſeyn, und ſyſt. 5. ſoll die unterſte Note des 5ten

Accor-

Accordes im g. ſtehen.

289 ſoll in dem letzten halben Tacte des erſten und andern Syſtematis der Clavis f. ein ✕ vor ſich haben.

295 ſoll die oberſte Note des erſten Accordes c. heiſſen, und ſyſt. 5. ſoll der gantze erſte Accord eine 3e tieffer ſtehen | g e c |

297 l. 9. ſtatt: in andern Sprüngen auff, ſetze: in andern Sprüngen des angeſchlagenen Accordes auff.

298 ſyſt. 3. Tact. ult. ſoll das ♮. eine 3e höher im h. ſtehen.

308 ſyſt. 2. in dem letzten halben Tacte ſoll die 4te Note e und nicht f. heiſſen. Und linea antepenult. ſtatt: §. 15. ſetze: §. 16.

310 ſyſt. 2. in dem letzten halben Tacte ſoll die erſte Note g. heiſſen. ibid. in Nota, ſtatt: §. 15. ſetze: §. 16. p. 273.

312 ſyſt. 4. in dem letzten halben Tacte ſoll die 6. über der erſten Note e. ſtehen.

315 ſyſt. 4. Tact. 2. ſoll die 4tel pauſe eine 16theil pauſe ſeyn.

317 ſyſt. 2. Tact. 3. ſoll das b. eine 5te tieffer vor der Note (ſtehen.

318 ſyſt. 1. Tact. 4. ſoll vor dem f. ein ✕ ſtehen, und ſyſt. 4. Tact. 2. ſoll das b. eine 3e höher vor dem H. ſtehen. Eben dieſer Fehler iſt ſyſt. ult. tact. 2. zu corrigiren.

319 ſyſt. 2. tact. ult. ſoll über der 4ten Note eine 6. ſtehen und über der 6ten Note die 6. weggelöſchet werden. ſyſt. 3. Tact. 2. ſoll vor dem f. ein ✕ ſtehen, und ſyſt. 4. tact. ult. ſoll das b. eine 3e höher vor dem H. ſtehen.

321 ſoll die 3te Baſſ-Note ein 8tel ſeyn.

324 ſyſt. 4. tact. ult. ſoll die 5te Note g. und nicht f. heiſſen

325 ſoll überall das b. im h. vor dem ſyſtemate modi bezeichnet ſtehen.

327 in Nota, ſtatt: folgende 5. ſeyn, ſetze: folgende 5. Clauſuln ſeyn.

328 ſoll wiederum überall das b. im h. vor dem ſyſtemate modi bezeichnet ſtehen, und ſyſt. 3. tact. 2. ſoll die erſte Note nicht e. ſondern f. heiſſen.

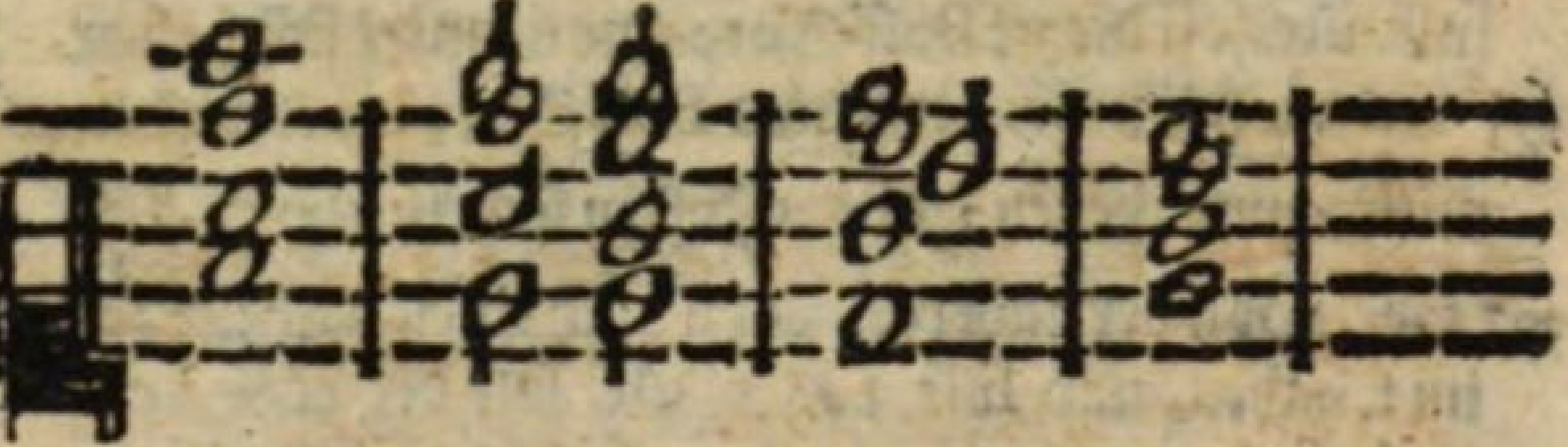
334 ſyſt. 2. tact. 5. ſoll die erſte Note die 98 über ſich haben

336 ſyſt. 4. tact. 3. ſoll die 3te Note im f. ſtehen.

337 ſyſt. 2. tact. 4. ſoll die über der andern Note ſtehende 6. über der folgenden Note in dieſer Ordnung ſtehen: | 6 64 2 |

339 ſyſt. 2. tact. 4. ſoll der punct eine 6. über ſich haben, und die unterſte Note des darüber ſtehenden Accordes im g ſtehen.

340 ſoll der 4te, 5te, 6te, und 7te Tact des Soprano alſo ſtehen:



343 in Nota l. 5. ſtatt: $\frac{4}{4}$ ſetze: $\frac{4}{8}$.

345 ſyſt. 1. tact. 3. ſoll der andere Accord 4ſtimmig ſeyn, u. noch ein g. in der oberſten 8ve haben. ſyſt. 2. tact. 2. ſoll die andere Note ein b. vor ſich haben.

346 ſoll die erſte Baſſnote eine 6. über ſich haben.

349 ſyſt. 4. tact. 2. ſoll das B. ein ♮. und das c. ein ✕ vor ſich haben.

350 ſoll das b. im erſten Tacte ein ♮. vor ſich haben.

355 ſyſt. 4. ſoll die 6te Note ſtatt (6 5) die (6 4) über ſich haben.

356 ſoll die erſte Baſſ-Note im c. ſtehen.

358 ſyſt. 1. ſoll die oberſte Note des letzten Accordes im e. (ſtehen.

360 ſyſt. 4. ſoll die 5te Note die [6 5] über ſich haben.

363 ſoll die erſte Baſſ-Note im c. ſtehen. Und l. 6. ſtatt: den Tranſitu, lieſ: den Tranſitum.

364 l. 6. zu denen Worten: zur Reſolution geneigte Diſſonantien, ſetze hinzu: vorkommen, und.

366 l. 10. ſtatt: Maſſæ, lieſ: Maſſa.

376 ſyſt. ult. tact. 2. ſoll das über der 4ten Note befindliche b. vor der Note ſtehen.

Ad Cap. 5. Sect. 1.

383 ſyſt. 2. tact. 2. ſoll ſtatt der 4tel pauſe eine 16theil pauſe ſtehen.

384 ſyſt. 2. tact. 1. ſollen die Ziffern über der letzten Note in der Ordnung alſo ſtehen: (765)

385 ſyſt. 4. ſoll die 3te Note im A. ſtehen.

387 ſyſt. 5. tact. 3. ſtreiche das andere ✕ weg.

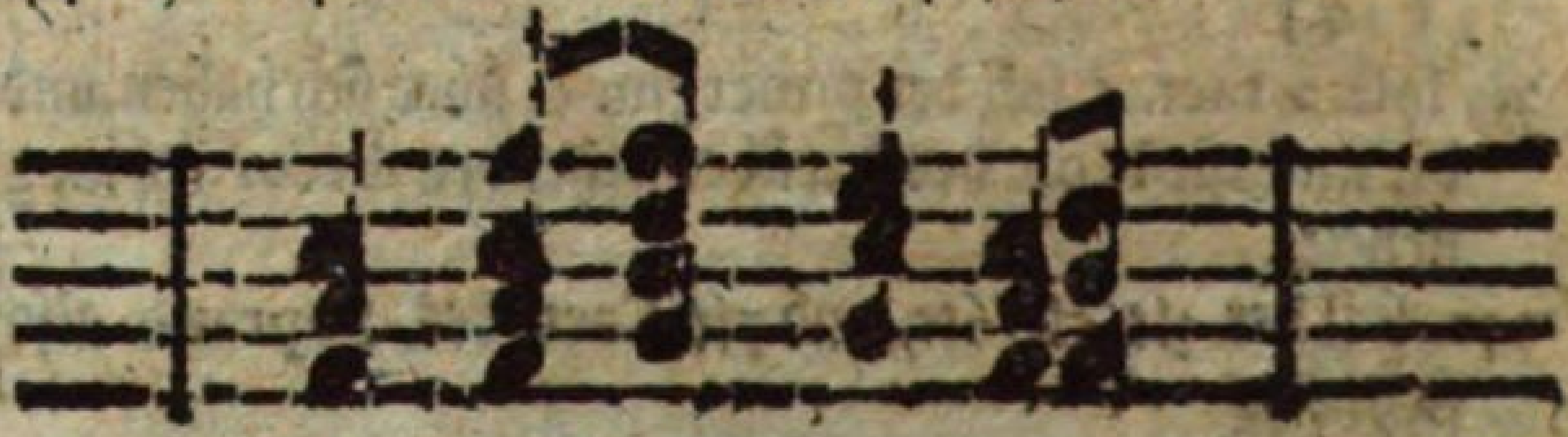
388 ſyſt. 5. ſoll die unterſte Note des erſten Accordes ein halber Schlag ſeyn.

392 ſyſt. 2. tact. 2. ſollen die über der letzten Note ſtehende Ziffern alſo in der Ordnung ſtehen: | 7 65 3 |

393 ſyſt. 5. ſoll im erſten Accorde vor dem f. ein ✕ ſtehen.

394 ſollen die erſten 3. Baſſ-Noten folgende 3. 6ten nach der Reihe über ſich haben: 6 6 6/. Im folgenden Tacte aber ſoll es ſtatt der 4tel pauſe eine 16theil pauſe ſeyn; und die unter der letzten Note dieſes Syſtematis ſtehende | 7 9+ 2 | ſollen unter dem vorhergehenden puncte ſtehen.

ſyſt. ult. ſoll die 3te Baſſ-*Note* eine 6. unter ſich haben.
395 *Tact.* 1. ſoll unter der letzten Baſſ-*Note* die 5. wiederum mitten unter denen 2. obern Ziffern ſtehen, alſo: ($\overset{7\ 6\natural}{5}$)
397 *tact.* 4. ſoll der andere *Accord* noch einen halben Schlag im f. haben, und ſyſt. 3. *tact. ult.* ſoll der erſte *Accord* noch einen gantzen Schlag im a. haben. ſyſt. 4. *tact.* 2. ſoll unter der erſten *Note* eine ♮7. ſtehen.
399 ſyſt. ult. ſoll der letzte halbe Schlag des andern *tactes* im F. ſtehen.
400 ſyſt. 2. *tact.* 3. ſollen die unter der letzten *Note* ſtehende Ziffern unter dem vorhergehenden *puncte* ſtehen.
403 ſyſt. 1. *tact. ult.* ſoll das unterſte 4tel d. im c. ſtehen. ſyſt. 2. *tact.* 1. ſollen die unter dem andern halben Schlage ſtehende Ziffern alſo in der Ordnung ſtehen: | 7 6 / 6 5 5 4 / 3 | die in folgenden *tacte* befindlichen Ziffern | ♮7 2 / 4 / 3 | ſollen alſo in der Ordnung ſtehen: | ♮7 / 4 / 3 2 | die letzten Ziffern eben dieſes *tactes* ($\overset{5\ 3}{4}$) ſollen alſo ſtehen: ($\overset{5}{4\ 3}$) und die letzten Ziffern dieſes *ſyſtematis* | ♮7 5 / 6 3 / 4 | ſollen ihre Ordnung alſo haben | ♮7 / 6 5 / 4 3 | ſyſt. 4 *tact.* 1. ſoll die daſelbſt befindliche ♮7. eine ♮7. ſeyn.
406 ſyſt. 2. *tact.* 2. ſollen die über der letzten *Note* ſtehende | 7 / 5+ / 2 | über den vorhergehenden *puncte* ſtehen.
407 ſyſt. 2. *tact.* 1. ſollen die über der letzten *Note* ſtehende Ziffern in folgender Ordnung ſtehen: ($\overset{7\ 6\natural}{5}$) die über der andern *Note* des folgenden *tactes* ſtehende ($\overset{5}{\times}$) ſollen über dem vorhergehenden *puncte* ſtehen. Und die über der 8ten *Note* dieſes *tactes* ſtehende 8. ſoll gleichfals über dem vorhergehenden *puncte* ſtehen.
408 ſyſt. 4. ſoll die über der andern *Note* ſtehende 8. ebenfals über dem vorhergehenden *puncte* ſtehen.
410 ſyſt. 2. ſoll die über der erſten Baſſ-*note* ſtehende 7. über der folgenden *note* neben der 6. ſtehen.
414 ſyſt. 4. *tact.* 3. ſoll die 3te *note* im A. ſtehen. ſyſt. 5. *tact.* 2. ſoll das letzte 8tel im c. ſtehen. ſyſt. ult. *tact.* 2. ſoll die ♮7 eine ♮7 ſeyn. Und die über der letzten *note* des folgenden *tactes* befindliche ♮7. ſoll gleichfals eine ♮7 ſeyn.
415 ſyſt. ult. *tact.* 1. ſoll die daſelbſt unter der 10ten Baſſ-*note* befindliche 8. unter dem vorhergehenden *puncte* ſtehen. Und im folgenden *tacte* ſoll die ($\overset{7}{4}$) eine ($\overset{7}{\natural}$) ſeyn. Die unter der *nota penultima* dieſes *tactes* befindliche 2. ſoll eine 2+ ſeyn.
416 ſyſt. 4. *tact.* 2. ſollen die unter der letzten *note* ſtehende Ziffern unter dem vorhergehenden *puncte* ſtehen.
417 ſyſt. 5. *tact.* 2. ſoll der letzte *Accord* ohne einen, annoch ein 8tel im a. haben. Und der andere *Accord* des folgenden *tactes* ſoll annoch ein 8tel im obern g. haben.
418 ſyſt. 4. ſoll die andere Baſſ-*note* ein ♮. vor ſich haben, welches auch in denen höhern *Octaven* dieſes *Accordes* alſo zu beobachten iſt. ſyſt. ult. ſoll die unter der andern *note* ſtehende 8. unter dem vorhergehenden *puncte* ſtehen.
420 ſyſt. ult. *tact.* 2. ſoll die 9 eine 4 ſeyn.
422 ſyſt. 4. *tact.* 2. ſoll der halbe Schlag ein 4tel ſeyn.
423 ſyſt. 1. *tact.* 1. ſollen der 5te und 6te *Accord* beyde annoch eine Note auff der mittelſten *Linie* g. haben. Und im letzten Tacte ſoll die unterſte Note des letzten *Accordes* ohne einen, nicht im d. ſondern im c. ſtehen. ſyſt. ult. *tact.* 1. ſoll die *nota antepenult.* eine 3e höh. im c ſt.
430 ſyſt. 4. *tact.* 2. ſoll die erſte Note ein 8tel ſeyn.
431 ſyſt. 4. ſoll die erſte Note des andern halben Tactes eine 3e tieffer im c. ſtehen, und die Ziffern drüber ſollen alſo in Ordnung ſtehen. | 9 8 / 4+ / 6 3 | ſyſt. ult. ſoll die daſelbſt befindliche 7. über der folgenden *note* neben der 6 ſtehen.
432 ſyſt. 2. wird zwiſchen die 3te und 4te Note noch ein 16theil in das H. geſetzt. Und in dem folgenden Tacte ſoll die 8te Note im c. ſtehen. ſyſt. 4. ſoll die 4te *note* ein 8tel ſeyn.
433 ſyſt. 2. t. 2. ſoll die erſte *note* gleichfalß ein 8tel ſeyn.
435 ſyſt. 4. t. ult. ſoll die 9te *note* wiederum ein 8tel ſeyn. Und ſyſt. ult. t. 2. ſoll die 7te *note* im c. ſtehen.
438 ſyſt. 2. t. 1. ſoll die 8. unter dem vorhergehenden *puncte* ſtehen. ſyſt. 5. t. 2. ſoll der erſte *Accord* noch ein 4tel im h. haben.
439 ſyſt. 1. t. 1. ſoll das unterſte ♮ eine 3e höher vor dem f. ſtehen. Und in folgenden Tacte ſoll der letzte *Accord* annoch ein 4tel im g. haben.
440 ſyſt. ult. t. ult. ſoll die *note* cis ein 8tel ſeyn.
441 ſyſt. 1. ſoll der andere Tact alſo ſtehen.



442.

442 ſyſt. 4. ſollen die Ziffern unter der erſten note in folgender Ordnung ſtehen, [9 8 / 4♭3 / 6] ſyſt. 5. ſoll der 6. Accord annoch ein 4tel im unterſten fis haben.

443 ſyſt. 4. ſoll das ♮ eine 3e tieffer vor dem G. ſtehen. ſyſt. ult. ſoll die 4tel Pauſe eine 16theil Pauſe ſeyn.

444 ſyſt. 2. ſoll das im erſten Accord befindl: fis im d. ſtehen, ſyſt. 3. nach dem 4ten Accord ſollen die 2 ♯ das eine vor dem c. das andere vor dem a. ſtehen.

445 ſyſt. 1. wird im 5ten Accord das unterſte c. weggeſtrichen. Und im folgenden tacte ſoll der andere Accord nur ein 8tel im unterſten d. haben.

459 ſyſt. 4. tact. ult. ſollen die Ziffern in der Ordnung alſo ſtehen, [7 / 6 5 / 3] ſyſt. ult. t. 3. ſoll die ♮7 eine ♭7 ſeyn.

460 ſyſt. ult. ſoll der 3. Accord annoch ein 4tel im a. hab.

463 ſyſt. 3. ſoll das erſte ♮ eine 5te höher vor dem b. ſtehen und ſyſt. ult. t. 2. ſoll das ♮ eine 3e höher vor dem e. ſteh.

465 ſyſt. 4. ſollen die Ziffern unter der erſten note in folgender Ordnung ſtehen. [9 8 / 4♭3 / 6]

468 ſyſt. 5. t. 3. ſoll in dem 3. Accord das oberſte c. weggeſtrichen werden.

469 ſyſt. ult. t. 1. wird das ♯ über der 6. note weggelöſcht.

471 l. 3. ſtatt, 3/2 Tactes, liß, 3/2 Tripels.

l. 10. ſtatt, die unter dem letzten 4tel, ſetze: die im 6ten Tacte unter dem letzten 4tel.

472 ſyſt. 2. t. 2. ſoll über denen letzten 4. 8teln ein halber Tact im h. ſtehen. ſyſt. ult. t. 2. ſoll das erſte 4tel einen Punct neben ſich haben.

473 ſyſt. 4. t. ult. ſollen die unter dem erſten 4tel ſtehende Ziffern folgende ſeyn. [5 / ♮3 / 2♮]

475 Syſt. 1. t. ult. ſoll die unterſte Note des erſten Accordes im d. ſtehen.

481 Syſt. 1. t. 1. ſoll die unterſte note des letzten Accordes im e. ſtehen, und Syſt. 2. t. 1. ſoll die 8te note eine 7 über ſich haben. Syſt. 5. t. ult. ſoll das unterſte e. im andern Accorde weggeſtrichen werden.

485 ſyſt. ult. tact. 1. ſoll unter der 3ten Baſſ-note eine 6. ſtehen

486 ſyſt. 2. tact. 1. ſollen die 2. 4tel pauſen beyde 16theil pauſen ſeyn. Die andere note aber ſoll eine 6. und die 8te note eine 7. unter ſich haben.

488 ſyſt. 2. tact. 1. ſollen die 3te und 4te note des andern halben tactes eine 3e höher ſtehen. ſyſt. ult. tact. 1. ſoll die 6. gerade unter der letzten note des tactes ſtehen.

489 ſyſt. 1. tact. 1. ſoll die oberſte note des erſten Accordes ein b. vor ſich haben, und tact. 2. ſoll der letzte Accord annoch ein 8tel im oberſten f. haben. ſyſt. ult. tact. 2. ſoll die unterſte note eine 4. unter ſich haben. Und tact. 3. ſoll über dem 8tel f. annoch ein 8tel im b. ſtehen.

490 ſyſt. 2. tact. 2. ſoll das tieffe A. gleichfalß ein ♮. vor ſich haben. Und im folgenden tacte ſoll die erſte note im a. ſtehen.

491 ſyſt. 2. tact. 1. ſoll das letzte 16theil im dis ſtehen. Und unter der folgenden note ſoll ein ♮. ſtehen.

498 Syſt. ult. ſoll die 3te Baſſ-note der unterſten Stimme im d. ſtehen, und unter der letzten Baſſ-note des andern Tactes ſoll eine 6♭ ſtehen.

499 Syſt. ult. t. 2. ſoll die 5te note im cis ſtehen.

500 Syſt. 2. t. 1. ſoll das 7te 16theil eine 6. unter ſich haben, und das o weggeſtrichen werden.

501 Syſt. 1. ſoll das g. im erſten Accord ein ♮ vor ſich haben. Unter der erſten note des folgenden Tactes ſollen die Ziffern in dieſer Ordnung ſtehen. [6 5 / 4 ♯] Syſt. 5. ſoll im 3 Accord das oberſte e. weggeſtrichen werden.

502 Syſt. 2. ſoll die 8te Baſſ-note der unterſten Stimme eine 3e tieffer im H. ſtehen, Syſt. 4. ſoll die 6te Baſſ-note eine 3e höher im e. ſtehen.

503 Syſt. 2. ſoll die nach der 7. folgende [6♭ / 5] ungeſtrichen ſeyn, alſo, [6 / 5] Syſt. ult. ſoll das erſte 16theil eine 6 unter ſich haben. Und die folgende [6 / 5] ſol unter den 5ten 16theil ſtehen. Die nechſtfolgende 6♭ ſoll unter der nachfolgenden note fis ſtehen.

504 Syſt. 2. ſoll die unterſte note des erſten Accordes im e. ſtehen.

505 ſyſt. 3. tact. 2. ſoll in der unterſten Stimme bey dem 3ten e. kein punct ſtehen.

510 ſyſt. 2. tact. 2. ſoll vor der 3ten note ſtatt des ♯ ein ♮. ſtehen.

512 ſtreiche man die unterſten beyden Zeilen gar weg.

513 ſyſt. 5. ſoll der 4te Accord annoch eine note im Dis haben. Und ſyſt. ult. ſoll unter der 3ten Baſſ-note eine 6. ſtehen.

517 ſyſt. 1. tact. ult. ſoll das andere 8tel nicht im g. ſondern im e. ſtehen. ſyſt. 3. tact. 2. ſoll das unterſte 4tel d. gerade unter dem darüber ſtehenden f. ſtehen, und das darauff folgende e. einen doppelten Strich, nehmlich unter und über ſich haben.

519 ſyſt. 4. tact. 2. ſoll die erſte Baſſ-note die (6 / 5) unter ſich haben.

Ad

Ad Cap. 6. *Sect.* 1.

524 ſyſt. 3. tact. 2. ſoll das letzte tr. über der folgenden note a. ſtehen. Und ſyſt. 4. gehöret das andere tr. gerade über die Baſſ-note d.

530 in nota (c) ſtatt: Lection 2. ſetze: Section 2.

532 l. 7. ſtatt: des 3ten und 6ten Accordes; ſetze: des 3ten und 7ten Accordes. ibidem l. 10. ſtatt: das Semitonium drunter, ſetze: das Semitonium modi.

538 ſyſt. ult. ſoll die erſte note des 3ten tactes im e. ſtehen.

541 l. 4. von unten auff, deleatur: oder zwiſchen der 3e d. und h.

547 ſyſt. 1. ſoll die letzte note ein 16theil ſeyn. ſyſt. 3. ſoll das erſte tr. gerade über dem B. ſtehen. Das letzte tr. aber gehöret zu der mittelſten note des accordes, nehmlich zu e.

548 in nota l. 9. ſtatt: mit der rechten Hand in der euſerſten Tieffe, ſetze: mit der rechten Hand in der euſerſten Höhe, und 2. Stimmen mit der lincken Hand in der Tieffe führen wolte.

552 ſyſt. 4. ſoll die nota penult. im d. ſtehen.

553 ſyſt. 3. tact. ult. ſoll die 4te note im c. ſtehen.

556 ſyſt. 1. ſoll die 4te note ein 8tel ſeyn.

559 ſyſt. 1. ſollen die 6te und 7te note verwechſelt ſtehen, das c. vor, und das f. nach.

560 ſyſt. 1. ſoll die 6te note im b. ſtehen. ſyſt. 2. tact. 2. ſoll die oberſte note des andern accordes im c. ſtehen.

561 ſyſt. 4. ſoll die 11te note im h. ſtehen.

562 ſyſt. 2. ſoll ein *Tenor*-Schlüſſel vorſtehen. Der Baſſ-Schlüſſel aber vor das folgende Exempel geſetzet werden.

564 ſyſt. 5. ſoll die 5te note mit ihrem ♯ eine 3e tieffer ſtehen.

570 ſyſt. 2. ſoll die 7te note im b. ſtehen.

579 Sollen alle Syſtemata mit dem b. moll im e. und h. vorgezeichnet ſeyn. ſyſt. ult. ſoll die letzte note im dis ſtehen.

Ad Cap. 1. *Sect.* 2.

585 in nota l. 2. für: demnach, liß: dennoch.

598 ſyſt. 4. muß ſtatt des Baſſ-Schlüſſels der Diſcant-Schlüſſel vorgezeichnet ſtehen.

599 ſyſt. 6. ſoll die erſte Baſſ-*Note* ſtatt $\binom{6}{5}$ die $\binom{7}{5}$ über ſich haben.

610 l. 2. ſtreiche man die Worte gar weg: ihre fundamental-*Noten*, nehmlich.

612 ſyſt. 1. ſoll im erſten Tacte das 8tel g. eine 3e höher im h. ſtehen.

616 ſyſt. 1. ſoll der letzte halbe Tact alſo heiſſen:

ſyſt. 4. ſoll im andern Exempel über der 4tel-note f. dies ♮ ſtehen. ſyſt. ult. ſoll ſtatt des Alt-Schlüſſels der Tenor-Schlüſſel ſeyn.

621 ſyſt. 3. Tact. ult. ſoll das andere 8tel im c. ſtehen. ſyſt. ult. tact. 1. ſoll die 4te *Note* im d. ſtehen.

625 l. 1. nach den Worten: Der Accord der ♮ def. ſetze hinzu: { f d h gis }

ibid. in Notis l. 7. ſtatt: ſo viel frembde Sätze, liß: ſo viel frembde Theatraliſche Sätze.

631 ſyſt. 2. ſoll das 3te ♯ im g. eine 7me tieffer vor dem A. ſtehen.

638 in *Nota* l. ult. ſtatt: mit einiger raiſon, ſetze: mit oben gedachter raiſon.

645 ſyſt. 3. im andern Exempel ſoll die unterſte *Note* des mit dem Tacte anfangenden erſten Accordes nicht im e. ſondern im f. ſtehen. ſyſt. 4. im andern Exempel ſoll die oberſte Note des letzten Accordes im h. ſtehen.

651 in *Notis* l. 1. ſtatt: Muſicaliſche Sätze, liß: Muſicaliſche Verkehrungen der Accorde.

654 ſyſt. ult. ſollen die 2. letzten 8tel in der Ordnung verwechſelt ſtehen.

655 ſyſt. 2. ſoll das 6te und 8te 8tel nicht im c. ſondern im d. ſtehen.

667 §. 50. l. 2. ſtatt: reelen, liß: reellen.

671 ſyſt. 1. im erſten Exempel ſoll vor dem 4tel g. ein ♯ ſtehen. Und im letzten Exempel ſoll das 4tel a. eine 3e tieffer ſtehen.

675 l. 1. der 5te min. ſetze: der 5t. min. NB. dergleichen offt vorkommenden Druckfehler wird der geneigte Leſer ſelbſt corrigiren. ibid. ſyſt. ult. ſoll die andere Baſſ-Note über den ♯ noch eine 7. haben.

676 ſyſt. 3. l. 4. von unten auff, ſtatt: die Wichtigkeit, liß: die Richtigkeit.

679 ſyſt. 6. ſoll die letzte Baſſ-*Note* über dem ♯ noch eine ♮ haben.

682 ſyſt. 3. tact. 3. ſoll über der erſten Note eine 7. ſtehen. ſyſt. 4. ſoll über eben der erſten Note des 3ten Tactes eine 7. ſtehen.

683 ſyſt. 2. tact. 4. ſoll ſtatt $\binom{7}{5}$ alſo ſtehen $\binom{♮7}{5}$

689 ſyſt. 1. tact. 2. ſoll das ♯ vor der *Note* c. ſtehen.

692 ſyſt. 1. tact. 3. ſoll das ♯ vor dem d. ſtehen.

694 ſyſt. 1. tact. 1. ſoll das andere ♯ nach dem c. vor dieſer Note ſtehen, und Tact. 2. ſoll das letzte ♯ wiederum vor der Note ſtehen.

701 ſyſt. 4. tact. 1. ſoll die 3te Note der obern Stimme im b. ſtehen. ibid. l. penult. ſtatt: Nachläßigkeiten, liß: verſehen.

702 in Notis l. 2. ſtatt: 3. c. liß: 3. C.

707 ſyſt. 1. Tact. ult. ſoll das ✻ eine 3e tieffer vor dem a. ſtehen. ibid. in Notis l. 5. deleatur: ſagen.

708 ſyſt. 6. ſoll das allda befindliche ♮ eine 7me tieffer vor dem A. ſtehen.

709 l. 2. ſtatt: Grodibus: liß: Gradibus.

710 in notis ſoll die 3te Zeile alſo anfangen: c. 1. §. 20. 21 ſeqv.

711 l. 1. ſtatt: oder os, liß: oder as.

712 l. 5. ſtatt: wie auch, liß: wir auch. ſyſt. 2. tact. ult. ſollen über der erſten Note die Ziffern folgende ſeyn: (6♭ / 5♮)

718 l. 2. ſtatt: die erſten beyden allerdings, ſetze: die erſten beyden in der Verwechſelung der Harmonie allerdings. Nach dem andern ſyſtem. ſtatt: Exempel 1. 2. ſetze: Exempl. 1. 2. &c. ſyſt. 3. ſoll die andere Note eine 3e tieffer ſtehen.

719 ſyſt. 2. im andern Exempel ſoll die Note | 6/ 2 | ein b. vor ſich haben.

Ad Cap. 2. *Sect.* 2.

729 l. 4. ſtatt: ober erſt, liß: aber erſt. ibidem ſtatt: bekanter maſſen, liß: bekanter maßen.

735 Reg. 4. l. 1. ſtatt: ordentlichen, liß: ordentlich.

736 im NB. l. 1. ſtatt: ausmehrern, liß: aus mehrern.

737 in *Nota* (1) l. 5. zu Anfange ſoll es heiſſen: ✻✻ und in ♮♮. verwandelten bb. obiger Exempel.

740 l. 4. ſtatt: die 6te min. ſoll heiſſen: die 6t. min.
l. ult. ſtatt: der 4te modi „ „ der 4tæ modi.

741 l. ult. ſtatt: die 5te imperfecta „ die 5ta imperfecta.

742 l. 3. ſtatt: die 3e modi „ „ die 3a modi.
l. 6. ſtatt: weil ihre 4ta modi „ weil die 4ta modi.
l. 11. ſtatt: keine 5te perfect. „ keine 5t. perfect.

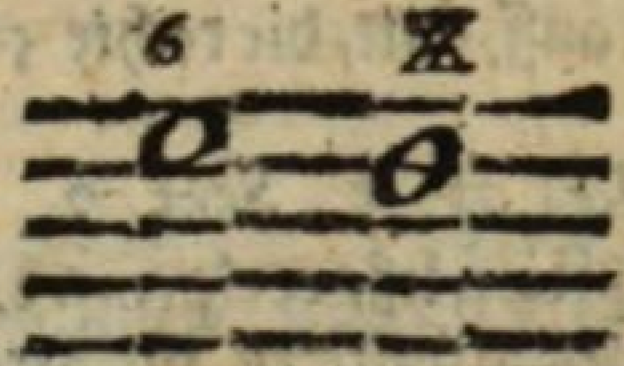
NB. Dergleichen in denen Caſibus peccirende Fehler wird der geneigte Leſer von ſelbſt weiter corrigiren.

743 l. 2. ſtatt: eine 5ta perfecta „ eine 5tam perfectam. ibid. ſyſt. 3. ſoll die letzte Note des Exempl. 2. eine 6. über ſich haben.

744 l. 2. deleatur: extraordinaire.

746 ſoll unter dem erſten Schemate ſtehen: D moll, und unter dem andern: F dur.

748 in dem 5ten Schemate ſollen nachfolgende 2. Noten zwiſchen die 7te und 8te Note eingerücket werden:



749 ſoll in dem 5ten Schemate die 9te Note ein ✕ über ſich haben.

750 l. 5. von unten auff, ſtatt: die 4te, liß: die 4t. perfect.

751 ſyſt. 3. wird über der 8ten Note das b. weggelöſchet.

764 l. 3. & 4. ſtreiche man die Worte weg: auch dem Accompagniſten p. 393. ſeqv. einige General-Regeln geben. Hingegen füge man zu Ende der 6ten Zeile folgende Worte bey: nach welchen in folgenden Capiteln beſonders p. 392. ſeqv. wiederum Regeln folgen, welche ſich auff eben dieſe Schemata gründen. ibid. l. 10. ſtatt: hoffentliche unſere, ſetze: hoffentlich in gegenwärtigen *Tractat* unſere.

766 l. 5. ſtatt: ſeine gewiſſen Wege, liß: ſeine geweiſten (Wege.
l. 14. ſtatt: nachfolgende, liß: annoch folgende.

Ad Cap. 3. *Sect.* 2.

770 l. 5. von unten auff, ſtatt, [6/ 6♭] ſetze, [6/ 5♮]

771 ſyſt. 2. ſoll die 3te Baß-Note nach dem ✕ im e ſtehen

772 ſyſt. 2. ſoll die letzte Note eine 5te tieffer im A. ſtehen, und ein ✕ vor ſich haben.

773 l. 6. ſtatt, u beſagten, liß, überbeſagten.
l. 5. von untenauf, ſtatt, 5te min. ſoll heiſſen, 5t. min. oder 5tæ min.

788 ſyſt. 3. ſoll die ſchwartze Note im g. ſtehen.

789 l. ult. ſtatt, auffmerts, liß, auffwerts.

Ad Cap. 4. *Sect.* 2.

800 Syſt. 1. ſoll das zu Anfange ſtehende ✕ eine 3e höher vor dem d. ſtehen.

801 ſyſt. 3. ſtatt der darunter ſtehenden Worte: Tiranno d'Amore, ſoll es heiſſen, Tiranno amore.

804 ſyſt. 1. ſoll das vor der 3ten Note befindl. b. gleich anfangs vor der erſten Note ſtehen.

806 Unter dem erſten ſyſt. ſtatt, ti baſta, liß, ti baſti.

807 l. 3. ſtatt, weil man, liß, will man.

817 unter dem erſten ſyſt. muß das Wort, gi-oi-re alſo getheilet werden, gio-i-re, welcher Fehler durch die gantze Aria etl. mahl zu corrigiren iſt.

ibid. l. 2. ſtatt, an ſich ſelbſt obſcur iſt, ſetze, an ſich ſelbſt ohne darüber ſtehende Ziffern obſcur iſt.

818 ſyſt. 1. ſoll das vor der 3ten Note ſtehende b. vor der erſten Note ſtehen.

821 ſyſt. 3. ſoll die Nota penult. im g. ſtehen.

823 ſyſt. 1. tact. 2. ſoll das andere ✕ eine 3e höher vor den a. ſtehen.

ibid. l. 5. von unten auff, ſtatt, die rechte 5te, liß, die rechte 3e.

Ad Cap. 5. Sect. 2.

837 l. 9. ſtatt, reciproce, liß, reciproqve.

839 in notis l. 3. ſtatt, attentiren, liß, attendiren.

842 in nota l. 2. : in meinen, : in gedachten meinen.

843 ſyſt. 5. ſoll der Modus c. moll, im a. noch ein b. vorgezeichnet haben.

851 ſyſt. 4. ſoll unter dem andern Tacte ſtehen, Fis moll. ſyſt. ult. ſtatt, Fis moll. ſoll es heiſſen, Cis moll.

853 Syſt. 2. ſoll über der letzten Note eine 8 ſtehen.

854 Syſt. 4. ſoll über der erſten Note des 4ten Tactes die (6/5) und über der erſten Note des folgenden Tactes gleichfals dieſe (6/5) ſtehen. Syſt. 5. wird über der 4ten Note die Ligatur ⁀ weggeſtrichen.

857. Syſt. ult. ſoll unter dem erſten Tacte ſtehen, Dis dur.

858 Syſt. ult. ſoll unter dem andern Tacte ſtehen, Cis dur.

865 Syſt. 2. tact. 3. ſoll das ✕ eine 3e höher im e. ſtehen.

867 Syſt. 2. ſollen über der erſten Note die Ziffern alſo heiſſen, (7/♮)

869 Syſt. 2. ſoll über der erſten Note die (6/5♮) ſtehen.

872 Syſt. ult. tact. 3. ſoll über der erſten Note die {6/4/2} und über der folgenden Note eine 6 ſtehen.

876 ſyſt. 3. Tact. 1. ſoll das ♮ eine 3e höher vor der Note ſtehen.

878 Syſt. 2. ſoll über der erſten Note ſtatt der 6. eine 6♮ ſeyn, und unter der Note ſoll ſtehen: A moll.

886 ſyſt. 4. Tact. 2. ſoll die 5te Note eine 3e höher, im fis ſtehen.

887 ſyſt. ult. tact. 2. ſoll die erſte Note eine 3e höher, im gis ſtehen.

895 l. antepenult. ſtatt, ſelbiger in Muſicis, ſetze, ſelbiger auſſer denen bißherigen Circulationibus, in Muſicis.

896 Syſt. 1. im erſten Exempel ſoll ſtatt des letzten halben Schlages im c. ein gantzer Schlag im a. ſtehen.

897 in notis l. 1. für, oder, liß, aber. in nota (r) l. 2. : Enharmoniſche, : Enharmoniſch.

898 in nota l. 4. : volet, : valet. ibid. in nota l. 20. : auff zweyerley Arth ſolches, : ſolcher auff zweyerley Arth.

900 §. 23. l. 2. : ein Accompagnement, : im Accompagnement.

901 §. 24. l. 7. : capricieu, : capriccien.

909 ſyſt. 1. tact. pen. ſoll die Note c. neben dem ✕ ſtehen.

Ad Cap. 6. Sect. 2.

917 l. 2. von unten auff, ſtatt, vors erſte, liß, vor allen Dingen.

918 l. 12. ſtatt, changirt, liß, changire.

923 ſyſt. 1. ſoll die 7te Note im c. ſtehen. ſyſt. 2. ſoll eben die 7te Note ein ✕ über ſich haben. ibid. no. 62. ſtatt, 3a moſſi, liß, 3a modi.

924 ſyſt. 2. ſoll die andere Note eine 3e höher im d. und die 3te Note eine 3e höher im c. ſtehen.

927 ſyſt. 2. tact. 2. ſoll die 5te Note im d. ſtehen.

930 ſyſt. 2. zeichne man den tact richtig ab.

933 §. 8. l. 5. ſtatt, wie wir mit, ſetze, wie wir allhier mit.

Ad Supplementa.

935 l. 1. ſtatt, b. 3. ſeqv. liß, l. 3. ſeqv.

936 l. 10. ſtatt der Worte: (gleich wie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla reverſa, ſetze alſo, (gleich wie alle Themata und Canones, worinnen keine Diſſonantien verhanden) nach dem berühmten Contrapuncto alla reverſa oder reverſcia.

ibid. l. ult. ſtatt, nachzuſuchen, liß, annoch zuſuchen.

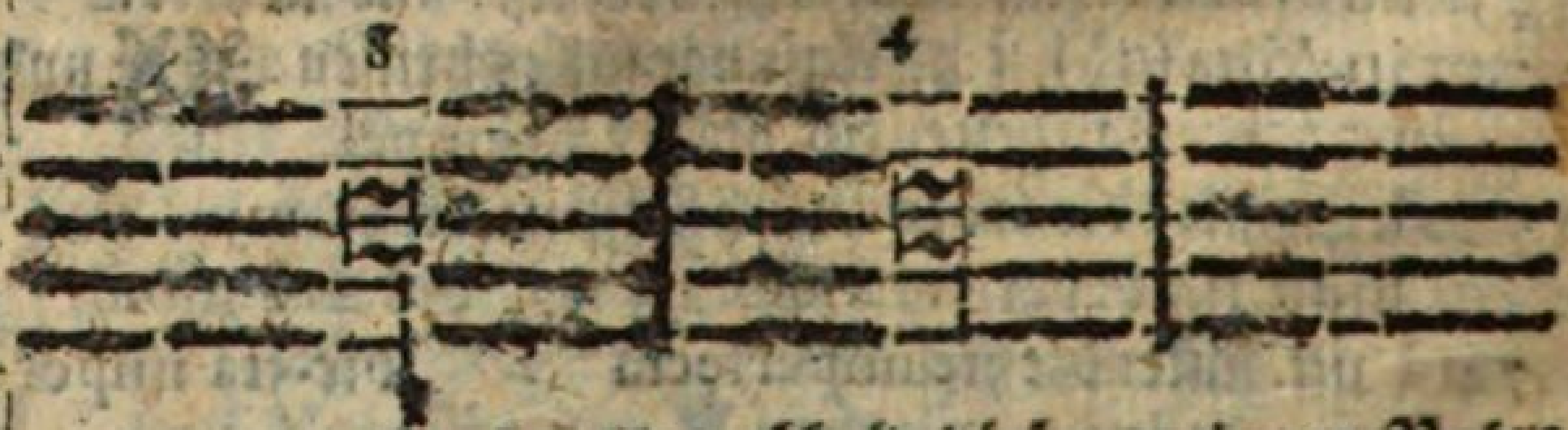
937 l. 4. : nem, : einem.
l. 9. : ſtromente, : ſtromenti.

938 §. 5. l. antepenult. : Druckbogen, : Bogen.

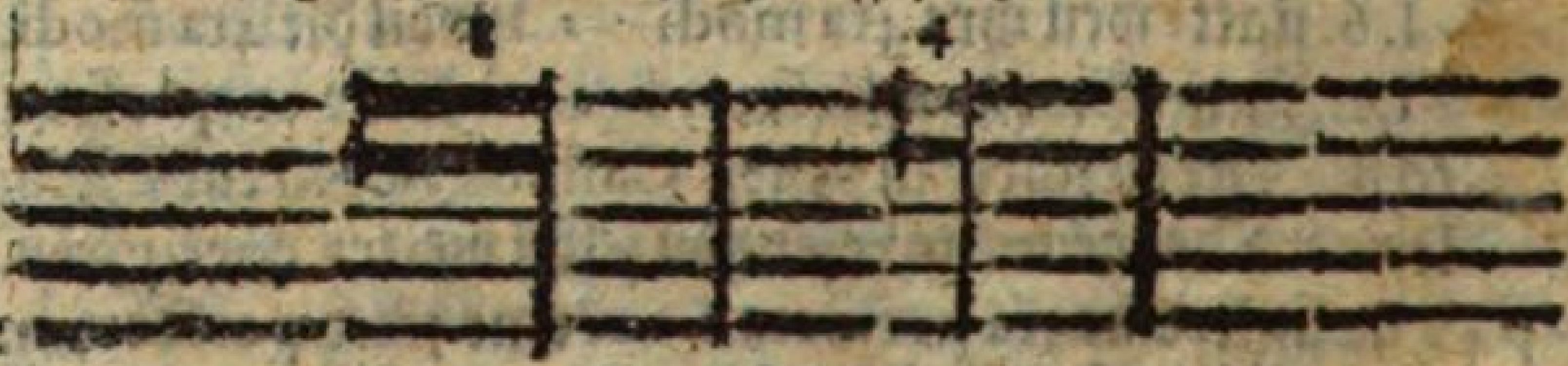
939 im ſupplemento ad cap. 2. ſtatt, modus obliqvus, ſetze, motus obliqvus.

ibid. lin. ſeqv. ſtatt, hierzu nichts, ſetze, allhier zu nichts.

946 ſollen die 2 Noten von 8. und 4. Tacten nach ihrem Unterſcheide alſo ausgedrucket ſeyn, daß der Strich der erſten über die 5 Linien herunter gehet, der Strich der andern aber mit der letzten Linie ſchlieſſet.



andere wollen den Unterſcheid dieſer antiqven Noten in der Breite bemercken, auff folgende Arth.



949 in Supplementis ad cap. 6. l. 6. ſtatt, Speciel-Regeln, liß, Special-Regeln

950 in Supplementis ad cap. 1. l. 7. ſtatt, (8/76) ſetze alſo, (98/76)

954 ſyſt. 3. ſoll ein b. vor der erſten Note ſtehen.

Regiſter,

Regiſter
Uber die vornehmſten Sachen in dieſen Wercke.

A.

ACcent Muſicaliſcher, darinnen bedienen ſich die Ausländer einiger Freyheit. 938
Acciaccatura, was ſie ſey, und in welchen Fällen ſie guten Effect thut 522. 534. 535. usqve 540
- worinnen eigentlich ihre Künſte beſtehen. 540. usqve 543
- ihr abuſus und Mißbrauch macht ein unreines Accompagement, 541. in Nota.
- wo ſie am meiſten zu gebrauchen. 796
Accompagnement der Alten war ſchwachſtimmig. 130. 131
- 4. ſtimmiges deſſen meriten 131. in Nota.
- vollſtimmiges deſſen Künſte 132. 133 ſeqv. Iſt nicht überall nöthig. 132. 521. wie u. wo es harmoniös ausfällt. 132. in Notis.) 136
- iſt im Pfeiffwerck und Saitenwerck in gewiſſen Stücken unterſchieden. 156. 264. 268. in Notis. 281. in Nota.
- wie hoch die rechte Hand darinnen gehen könne. 548. in Nota.
- des Recitatives. vid. Recitativ.
Accord ordinairer, deſſen Harmonie und Verwechſelung der oberſten Stimmen. 120. 121
- deſſen Exercitium auff dem Clavier nach denen 3. Haupt-Accorden. vierſtimmig. 121. usqve 130 vollſtimmig. 133. usqve 137
Accorde extraordinaire, werden im General-Baſs durch Ziffern angedeutet. 138
- ihre Verkehrung, was ſie thut. vid. Verkehrung Muſicaliſcher Sätze.
Allabreve, iſt in der Menſur unveränderlich. 332. 947
- hat wenig mit 8tel-Noten zu thun. 333
- deſſen Accompagnement geſchwinder Noten im General-Baſs. 333. usqve 339
- die beſondern Meriten dieſes ſtyli. 333 in Notis.
- der Alten beſondere Clauſuln hierinnen. 335. 338. 339
- haſſet die Libertæten. 602. in Nota.
- reſolviret gerne ſeine Diſſonantien in Conſonantien. 620
Allabreve unächtes, wie einige damit verfahren. 343
- wo man ſich deſſen bedienet. ibidem in Nota.
- deſſen Accompagnement im General-Baſs. 344. ſeqv.
Alla ſemibreve, deſſen Accompagnement im General-Baſs. 268. 269. 344. 346. ſeqv.
- das ächte oder antiqve, wie es mit dem Allabreve verwandt. 346. 946
- wird unrecht; Semi allabreve genennet. 945. ſeqv.
- woher es ſeinen Nahmen hat. 946
Ambitus modorum, kan in zweyerley Verſtande genommen werden. 957
Ambitus modorum regulirter, deſſen erſte Erfindung. 6. in Notis.
- wie nach demſelben alle 24. modi in ihre Neben-Tone ausweichen. 761. 899
- davon dependiren regulariter die Tertien über den Fundamental-Clave der auswei-

ausweichenden Neben-Tone. ibidem in Nota.
- deſſen ſolide Erkentniß iſt im Cameral- und Theatraliſchen Accompagnement unentbehrlich. 731. 760
Ambitus der natürl. Harmonie aller modorum wird durch 6. Special-Regeln erklähret. 739. usqve 744 und in gewiſſen Schematibus vogeſtellet 745. usqve 750.
- deſſen Kennzeichen, wenn und wohin er changiret oder ausweichet. 752. usqve 754. Item 874. 896 in Nota.
Anticipatio der geſchwinden Noten bey denen Baſs-Variationibus. 273. 274. 367. 374. 375
- der obern Stimme, was ſie ſey 703. wird mit der Verwechſelung der reſolution vermiſchet. 704. 705
- Tranſitus, was ſie überhaupt ſey. 602. usqve 605. in Nota wie ſie im Baſſe gebrauchet wird. 686. usqve 690
Anticipatio reſolutionis Nonæ was es heiſſe. 206. Sie iſt der Uhrſprung und das fundament aller übrigen anticipirten reſolutionum Diſſonantiarum. 206. 216
- reſolutionis 7mæ, ihre Beſchreibung und Tractament. 207. 208
- reſolutionis 5tæ ſyncopatæ, ihre Beſchreibung und Tractament. 208
- reſolutionis 4tæ ſyncopatæ, 209. 944
- reſolutionis 6tæ ſyncopatæ & ligatæ 209. usqve 211
- reſolutionis 3æ ſyncopatæ 211
- gedoppelter reſolutionum Diſſonantiarum, wie ſie anzubringen. 212
- was hierinnen bey dem Accompagnement vollſtimmiger Inſtrumente beſonders in acht zu nehmen, 212. usqve, 214
- welches die beſten Anticipationes reſolutionum ſind, und welche verbothen, 215. ſeqv.
- ob mehrere können erfunden werden 216
- was vor Autores, und wie weit ſie ſich derſelben bedienet. 942. usqve 944
Application der Hand auff dem Clavier, welche die beſte, 96. in Nota
Arien moraliſirende, woher die Invention kan genommen werden, 41
- ungekünſtelte, können den gröſten Effect thun. 83
- wie ſie in der 2da und 7ma modi endigen können. 918
Ars combinatoria dienet wenig zur Invention, 29
- kan in andern Dingen nützlich ſeyn, 34. 617. in Nota.) 666. in Nota.) 733
Augen-Muſic pappierne, wird mehr excoliret, als die Ohren-Muſic, welche die Seele beweget, 25
Ausweichungen ordentliche, vid. Ambitus modorum.
- auſſerordentliche, ſind auff gewiſſe Arth nicht zu ſchelten, 27. in Nota. 900. in Nota.

B.

Baſſet oder höhere Schlüſſel im General-Baſſe, wie ſie zu tractiren, 515. 516
Baſſ-Themata, wie ausländiſche gern damit umgehen, 37. 38
Baſſ-Variationes, wie weit ſie als eine Manier im General-Baſſ zugelaſſen. 565. in Nota.
- wie ſie in der Compoſition fundamental eingerichtet ſeyn ſollen, 573
Boivin vom General-Baſſ, 93. in Nota.) 938

B. Qva-

B. Qvadratum, oder Diatoniſches ♮. wenn es die Claves erhöhet und erniedriget, 113. usque 116

C.

Caldara. 943

Canones, was von ihren Künſten zu halten. 935. 936

Cantabile vid. Melodie.

Circulatio Modorum des Kircheri iſt unvollkommen. 837. was ſie gutes hat. 839

⸗ per Tertias, ihre Fehler und Härtigkeit im Gebrauch. 838. 839

⸗ per Qvartas, Exempel von Vivaldi 858. in Nota. von Mattheſon. 878. 879. in Nota.

Circul Muſicaliſcher, deſſen Erfindung. 840 841

⸗ deſſen gegründete Ordnung aller Modorum. 842. usqve 846

⸗ hat die regulirten Ambitus aller Modorum in ſich. 846. ſeqv.

⸗ wie er ſicher bey Circulirung aller Modorum zugebrauchen. 847. 848. und alle Härtigkeiten darinnen zu vermeiden. 855. ſeqv.

⸗ warum darinnen nicht leichte 2. Modi auff einmahl zu überſpringen. 883. ſq.

⸗ deſſen beſonderer Nutz in der Compoſition. 896. usqve 900. im General-Baſſ ohne Species. 900. 901. im præludiren vollſtimmiger Inſtrumente. 901. usqve 913. in Abſchaffung der alten Modorum. 913. usqve 916

Circul-Proben in verſchiedenen modulirenden Exempeln, als:

⸗ durch alle 24. Modos rechter Hand unſers Circuls. 850. ſeqv.

⸗ durch alle 24. Modos lincker Hand unſers Circuls. 856. ſeqv.

⸗ per 5tas modorum majorum. 863

⸗ per 4tas modorum majorum 868. was hierbey beſonders anzumercken. 874

⸗ per 5tas modorum minorum. 874

⸗ per 4tas modorum minorum 878. wie man dabey auff verſchiedene Arth in die folgenden modos eintreten kan. 883

⸗ welches die geſchickteſte Circulation zur praxin. 884. in Notis.

⸗ zweyſtimmiges Exempel auſſer dem Allabreve. 885

Claves, ihrer 5. neben einander in vertheilten 8ven anzuſchlagen. 212. in Notis.

Componiſten, was ſie vor unentbehrliche reqviſita beſitzen müſſen. 20. 21. in Nota.

⸗ ohne Gout componiren jederzeit mehr böſes als gutes, und rencontriren nur ohngefehr mit ihren Sachen. 24. in Nota.

⸗ einige Theatraliſche fangen erſt im Alter an, mehr in Contrapuncten zu arbeiten. 25. 26. in Nota.

⸗ ſind nicht in der Menge zu finden, die ſich im Kirchen⸗und Theatraliſchen Stylo zugleich diſtingviren. 28

⸗ müſſen ſich vielmahls nach ihren Zuhörern richten. 48. in Nota.

⸗ ſichere Kennzeichen, ob ſie in fundamentis richtig. 333. in Notis.

Compoſition, ob ſie viel werth, wenn ſie der Sänger alleine ſchöne machen ſoll 38

Conſonantiæ, ihre Beſchreibung und Anzahl 106. 107

⸗ perfectæ und imperfectæ, welche es ſind. 108 109

⸗ naturales und accidentales, welche alſo genennet, und wie ſie im General-Baſſe mit Unterſcheid bezeichnet werden. 109.

109. usqve 113
- gebundene und ungebundene, welche es ſind. 138. 139 in Nota.

Contrapuncte überflüßige, woher ſie entſtanden. 3. in Nota.
- wie dieſes Wort eigentlich zu verſtehen. 6. in Notis.
- was vor Dienſte ſie überhaupt in der Muſic thun. 7. in Nota.
- ſind arbeitſam, aber nicht künſtlich, wer die tägliche Leyer einmahl gelernet. 8. in Nota.
- was vor Schaden ihr überhäuffter Mißbrauch bey der Muſic verurſachet. 8. in Nota.
- ihre Erfindung iſt vielmahls leichter, als die Erfindung Theatraliſcher Dinge. 26
- wie weit ſie inſonderheit im Theatraliſchen Stylo nutzbar 27. usqve 29 ibid. & in Notis.
- doppelte, oder künſtliche Themata und Contrathemata, ob ihre Erfindung ſo gar ſchwer. 936
- aus derſelben Kunſtgriffen ſolte man keine Geheimniſſe machen. ibidem.

Contrapunctiſten, die nichts als Augen-Muſic verſtehen, ihre natürliche Straffe. 25. in Nota.

D.

Deütſche, was man äuswärtig von ihnen hält. 12. in Nota.
- warum die Muſici reiſen. 23. in Nota.
- incliniren zu unfruchtbaren Noten-Künſteleyen. 226. in Nota.

Diæſis im Baſſe, was die Alten vor eine gegründete Regel davon gegeben. 737. in Notis.

Digresſiones modorum. vid. Ausweichungen.

Diſputiren läſſet ſich alles in der Welt. 93
- ſoll man nicht zu viel umb die bloſſe Benennung einer Sache. 6. in Notis. 98. in Notis. 108. in Notis. 899. in Notis.

Diſſonantiæ ihre Beſchreibung und Anzahl. 106. 107
- müſſen allezeit reſolviren, ibidem. auch im Theatraliſchen Stylo. 587. 592. Eine Exception wieder die allgemeine Regel. 710. 711
- naturales und accidentales, welche alſo genennet, und wie ſie im General-Baſſe mit Unterſcheid bezeichnet werden. 109. usqve 113
- ihre reſolutiones werden auffgehalten, bey langſamen Noten. 200. bey geſchwinden Noten auff verſchiedene Arth. 354. usqve 360
- ihre reſolutiones werden im General-Baſſe über geſchwinde Noten auff zweyerley Arth angedeutet. 363. 364
- reſolviren wieder in Diſſonantien, bey langſamen Noten. 200. bey geſchwinden Noten auff verſchiedene Arth. 361. 362
- die aus dem Tranſitu entſtehen, brauchen keiner reſolution. 201
- wie ihre reſolutiones im vollſtimmigen Accompagnement des Clavires zu tractiren. 202. usqve 216
- werden variret vor ihrer reſolution. 587 usqve 601
- falſche variationes derſelben im Theatraliſchen Stylo. 600. 601
- wie man ohne vorhergehende præparation oder Bindung in dieſelben zu ſpringen pflege, auff bekante Arth. 601.

601. ſeqv. auff unbekantere Arthen. 604. usqve 614
- aus was vor Fundament ſie nicht in allen Stylis præpariret werden, oder vorher liegen. in Nota 602. usqve 605
- wie ſie können wieder die Regel der Alten mitten im Sprunge ſtehen. 614. usqve 618
- falſche Exempel der ſpringenden Diſſonantien. 621. 622
- wie und warum ſie vor ihrer resolution in andere Diſſonantien verwandelt werden können. 650. in Nota
- aus was vor Fundament, und auff wie vielerley Arth ſie wieder in Diſſonantien reſolviren. 691. usqve 695

Dreygeſtrichene Noten, wie ſie im General-Baſſe accompagniret werden. 331. ſeq

E.

Erfahrung eines Componiſten, worinnen ſie beſtehet. 22. usqve 24. in Nota.

Egaler ordinairer Tact, deſſen Accompagnement geſchwinder Noten im General-Baſſ 258. usqve 289. ferner: 354. usqve 358. ferner: 366. usqve 372. ferner: 374
- diminuirter Tact, deſſen Accompagnement. 290. in Nota.

Exempel beſonderes, wird angegeben zum nützlichen Exercitio aller erklährten Regeln des bezifferten General-Baſſes 380. davon findet man folgende Transpoſitiones.
- aus dem c dur, 4ſtimmig. 382. vollſtimmig nebſt gebrauchten Anticipationibus reſolutionum Diſſonantiarum. 393. usqve 404.
- aus dem F dur, 4ſtimmig. 405. vollſtimmig nebſt gebrauchten Antic. reſolut. Diſſonant. 415. usqve 426
- aus dem G dur, 4ſtimmig. 426. vollſtimmig nebſt gebr. Antic. reſolut. Diſſonant. 437. usqve 488
- aus dem B dur, 4ſtimmig 449. vollſtimmig nebſt gebr. Antic. reſolut, Diſſonant. 460. usqve 471
- aus dem D dur, vollſtimmig nebſt gebrauchten Antic. reſolut. Diſſonant. ingleichen einem Conſilio, wie man aus jedweden vollſtimmigen Accompagnement das 4ſtimmige heraus ziehen kan. 472. usqve 483
- aus dem Dis dur, vollſtimmig nebſt gebrauchten Antic. reſolut. Diſſonant. 484. usqve 495
- aus dem A dur, vollſtimmig nebſt gebrauchten Antic. reſolut. Diſſonant. 496. usqve 507
- Anhang, nach der veränderlichen Menſur einiger Tripel. 507. usqve 509
- wie die bißherigen in alle übrige Modos leicht können transponiret werden. 509. usqve 514
- warum dergleichen in modis minoribus zu geben, überflüßig. 511. in Nota.

Expreſſion der Worte und Affecten iſt zwar ſchön, aber nicht allezeit leichte. 24. in Notis.
- muß in Kirchen-Stylo, in gewiſſen Fällen moderiret werden. 937. ſeqv.

Extravagante Sätze ſoll man in der Compoſition ſelten, oder nur bey Ausdrückung harter Worte gebrauchen. 247. in Nota

F.

Falſæ, ihre Beſchreibung und Anzahl. 225. 226
- in was vor Fällen ſie harte Sätze verurſachen.

ſachen. 227. ſeq.
= werden in 4 Claſſen abgetheilet. 228
Falſæ entſtehen nach der erſten Claſſe:
= zwiſchen der 6. ſuperfl. und dem Baſſe. 228
= zwiſchen der 5ta min. und 6ta maj. 229
= zwiſchen der 3. maj. und 6ta min. 229. ſeq.
} ihr Tractament und Neben-Stimmen. ibidem.
= Exercitium der erſte Claſſe durch die 3. Haupt-Accorde, 4. ſtimmig 230. usqve 232. vollſtimmig 233. usqve 235.
(nach der andern Claſſe:)
= = zwiſchen der 2d ſuperfl. und dem Baſſe. 235. 236
= = zwiſchen der 3. maj. und 2d. min. 237
= = zwiſchen der 3. min. und 4. maj. 238
= = zwiſchen der 4t. maj. und 6. min. 238. 239
= = zwiſchen der 4t. imperf. und dem Baſſe. 240
} ihr Tractament und Neben-Stimen. ibidem.
= Exercitium der andern Claſſe durch die 3. Haupt-Accorde 4ſtimmig. 240. usqv. 243. ein vollſtimmig Exempel. 244. usqve 246.
(nach der 3ten Claſſe:)
= zwiſchen der 5ta ſuperfl. u. dem Baſſe. 246. ſeqv.
(nach der 4ten Claſſe:)
= zwiſchen der 3. min. und 7. maj. 247. 248. ſeqv.
} ihr Tractament und Neben-Stimmen. ibidem.
= Exercitium der 3ten und 4ten Claſſe durch die 3. Haupt-Accorde, 4ſtimmig. 249. usqve 252. vollſtimmig, 253. usqve 255.
Fuga im General-Baſſ, was dabey in acht zu nehmen. 515. 516

G.

Gaſparini giebt Regeln vom General-Baſs ohne ſpecies. 91. in Nota. 739. in Nota. Seine principia, und verſchiedene Regel-Nahmen. 92. in Nota. 767. in Nota. Seine Meinung von der 5t. min. bey der 7me 186. wird wiederleget. ibidem in Notis. will die 5t. perf. nicht bey der Non. min. leiden. 195. in Nota. Nennet die 5t. min. und 4t. maj. Falſas. ibidem. Seine Lehre von der Mordente. 530. in Notis. von der Acciaccatura. 534. Iſt zuweitläufftig im Regel geben. 733. in Notis. Seine Schemata modorum. 762. 763. 960. beſonderes Exempel zum Exercitio des General-Baſſes ohne ſpecies. 918 in Nota.
Gehöre iſt in der Muſic ſouvrain. 34. in Nota.
= wird von denen Alten übel rangiret ibidem.
General-Baſſ, deſſen Wichtigkeit und Nutz vor alle Muſicos. 1. 2
= deſſen Auffenthalt bey übler Anführung. 90
= deſſen Leichtigkeit bey guter Methode. 91
= wie er aus dieſen Buche mit Nutzen zu erlernen. 92
= wer ihn zu erlernen tüchtig ſey. 95. 96
= ſeine Beſchreibung. 96
= 4ſtimmiger und vollſtimmiger. vid. Accompagnement.
= nöthige Vortheile bey ſtarck bezifferten Bäſſen. 199
= deſſen Exercitium der erlernten Regeln, wie es vortheilhafftig einzurichten. 379. 380
= manierlicher. vid. Manieren.
= wo er mit Ziffern muß bezeichnet ſeyn. 585

General-Baſſ ohne Species oder Ziffern, in welchen Compoſition-Stylis er gebräuchlich. 586

⸗ deſſen Regeln haben mit den Compoſition-Regeln einerley Natur. 19. 20. in Nota) 766. und gründen ſich auff den natürlichen Ambitum modorum (725. in Nota) 726. 733. (734. in Notis.)

⸗ wer und mit was vor Umſtänden man ſelbigen zu erlernen habe. 725. 726

⸗ deſſen Schwührigkeiten und Einwürffe werden abgelehnet. 726. 766. 767

⸗ wie deſſen Species zu erfinden aus der partitur oder darüber geſchriebenen Stimme. 727. usqve 732. aus einigen General-Regeln, 733. usqve 738 aus einigen Special-Regeln. 738. usqve 762.

⸗ verſchiedener Autorum principia und einhellige Meinung davon. 762. 763 764 (918. in Nota)

⸗ worinnen deſſen Regeln in dieſen Tractat verbeſſert worden. 764. ſeqv.

⸗ deſſen nützliches Exercitium in einer extravaganten Cantata. 797. usqve 836.

⸗ beſondere Exercitia practica deſſelben 918. 927. ſeq.

⸗ einige Vorſchläge, denſelben weiter zur Perfection zu briugen. 933. 934.

Genera Muſicaliſche der alten, wie ſie heiſſen. 706

⸗ davon haben wir heut zu Tage nichts übrig als die Nahmen. ibidem. Et in Nota.

⸗ was eine Verwechſelung der Muſicaliſchen Generum heiſſe. 706. Und ob darinnen die Diſſonantien allzeit reſolviren müſſen. 707. 710

⸗ allerhand Exempel und Arten der Verwechſelung dieſer Generum 706. usqve 713. 954 955.

⸗ warum derſelben Verwechſelung auch in Conſonantiis harte Sätze gebähret. 884. in Nota (p.)

⸗ Streit der Aeltlinge und Neulinge hierüber. 897. in Nota.

⸗ ob heut zu Tage annoch eine Verwechſelung derſelben zu ſtatuiren. 898. in Nota.

Genus Muſicum haben wir heut zu Tage nur eines. 706. in Notis. 764. in Nota.

Geſchwinde Noten, welche es ſeynd. 257

⸗ ihr Accompagnement dependiret von der Menſur des Tactes. Ibidem. Iſt nicht unüberwindlich ſchwer. 947

⸗ ihr Urſprnng und was ſie ſeynd. 271. in Notis.

⸗ Variationes derſelben ſeynd unzehlig. ibidem in Notis.

⸗ ihrer viel in einem Tone, wie ſie im General-Baſs accompagniret werden. 377. 573. usqve 577

Geſichte hat nichts bey der Muſic zu thun. 4. in Nota.

Geſichts-Muſic, derſelben Urſprung. 3. in Nota.

Gradus, was er ſey in Abzehlung der Muſicaliſchen Intervallen. 97 in Notis

Grund-Stimmen, oder Radical-Stimmen, was ſie ſeynd. 558. in Nota.

Guſto Muſicaliſcher, wird bey gewiſſen Nationen mehr excoliret. 10. in Nota. 22 in Nota.

⸗ welcher das Ohr am meiſten frappiret. 11. in Nota.

⸗ ſichere Proben davon. 13 in Nota.

⸗ deſſen Eigenſchafften, Vortheile und Geheim⸗

Geheimniſſe. 23. in Nota.
= iſt von der Inventon unterſchieden. 24. in Nota.
= dazu gehöret mehr als die Melodie. 937

H.

Harmonie derſelben Verwechſelung. vid. Verwechſelung der Harmonie.
Harpeggio, was und wie vielerley es ſey. 556. 557
= gewiſſe Arthen deſſelben ſeynd 2=3=4= ſtimmig. 557. biß 564
= kan in der lincken Hand ſo wohl als in der rechten, auf mancherley Art angebracht werden. 565. biß 572
Harte Sätze conſonirende, wie ſie entſtehen können. 884
Haupt=Accorde, wie viel derſelben. 120. 152
= was vor Vortheile bey ihren Exercitio auf den Clavier zu gebrauchen. 199
= wo ihr Exercitium am allernöthigſten. in Nota. 230. 231.

I.

Imitatio, was ſie im Accompagnement heiſſet, und wieweit ſie nutzbar. 578. ſeq.
Intervalla Muſicaliſche, ihre Nahmen, Weſen und Unterſcheid. 96. usqve 103
= von gleichen Clavibus und ungleicher Natur, welche es ſeynd, und worinnen ihr Unterſcheid beſtehet. 103. usqve 105.
= wie ſie nach den Gradibus abzuzehlen in denen umbezeichneten Speciebus 8varum. 792 in Nota.
= derſelben Verkehrung. vid. Verkehrung Muſicaliſcher Sätze.
= Nutz von ihrer Erkenntniß im Accompagnement. 790
Invention iſt vom Guſto unterſchieden. 24. in Nota.
= zu kriegen, gute Hülffs=Mittel. vide. Loci Topici. unzugelaſſene Mittel. 32. in Nota.

K.

Kirchen=Stilus, der heutige, iſt vermiſchet u. gehet von dem antiqven Weſen ab. (24. 25. in Nota.) 937
= kan gar wohl etwas munteres leiden. ibid. in Nota muß aber zu gewiſſen Zeiten moderiret werden. 937. ſeqv.
= kan der Verwechſelung der Harmonie in gebührender maſſe nicht entrathen. 626. in Nota.
Kirchen=Compoſitores gute, findet man in gröſſerer Menge, als gute Theatraliſche. 30. in notis.
Kircheri Circulatio modorum. vid. Circulatio modorum.
= die ihm zugeſchickten Canones Secretiores. 936
Köhler=Glaube muſicaliſcher, regieret ſtarck. 89 944

L.

Lambert giebet Regeln vom General-Baſſ ohne Species. 93. in Nota.
= deſſen Meynung von 5ten= und 8ven-Fehlern im Accompagnement. 133. in Nota.
Langſamer ordinairer Tact. deſſen Accompagnement im General-Baſſ. vide. egaler ordinairer Tact.
Loci Topici leiſten der Fantaſie eines Componiſten vortreffliche Hülffe. 30. biß 88. können aber einen übel gebohrnen Componiſten keine reellen Inventiones geben. 34. ſeqv. in Nota.
Lotti. 943. 954

M.

Matthesons dritte Eröffnung der orcheſtre iſt

von ſonderbahren Nutz wieder die Ohren-Feinde. 5. in Nota.
- Organiſten-Probe, ihre Meriten (578. in Nota) 582. beſondere Caſus. 939.
- Zweyte Eröffnung der Orcheſtre weiſet die alten modos mit recht zum Grabmahle des ut re mi fa. 916
Manieren des General-Baſſes, wenn es Zeit ſich darauff zu appliciren 521
- worinnen ſie überhaupt beſtehen. ibid.
- welches die nöthigſten zum Exercitio 522
Melodie, auff wie vielerley Arth ſie im manierlichen Accompagnement nutzbar 543 usque 550
- wo ſie eigentlich am beſten zugebrauchen 547. 551
- oder Cantabile, gehöret zum muſicaliſchen Guſto. 23 in nota. machet es aber alleine nicht aus. 937
Methoden die heutigen, befödern die Studia. 590 in nota.
- ſolten in der Muſic imitiret werden. 5. 89
Modi Muſici der alten, ob die ihnen zugeſchriebene Würckungen ihren Grund haben 83 in nota usq. 85
- unnatürliche Sätze derſelben. 742. in nota.
- werden mit denen Figuren der alten Logica verglichen. 842 in nota.
- ſelbige können wir heut zu Tage gantz u. gar entrathen. 913 916
- ihre engen Schrancken und Thorheiten. 914. 915. in nota
Modi Muſici die heutigen, ihre Anzahl. (764 in nota) 840
- wovon ihre Wahl bey Componirung eines Stückes dependire. 85 in nota
- werden unrichtig bezeichnet. (150 in nota) 750. 788. 798.
- wie ſie richtig zu bezeichnen. 151 in nota.
- einige ungebräuchliche können willkührlich mit X X u. bb. vorgeſtellet werden. 751
- Kennzeichen, wenn und in was vor Neben-Tone ſie ausweichen. 752 usqv. 754. ferner 896. in nota.
- ihre regulirte Ausweichungen, vid. Ambitus modorum.
- derſelben vollkommene Erkenntniß, wie nutzbar ſie ſey, und wie man durch unſern muſicaliſchen Circul gründlich dazu gelangen könne, 837 usqve 895
Monochordum, ob es ein Muſicus nothwendig verſtehen müſſe, 9. in notis
Mordente, was und wie vielerley ſie ſey. 529 ſeqv.
- ihr Gebrauch nach unſerer Arth, 530 usque 533
- ihr Unterſcheid von der Acciaccatura, nach des Gaſparini Arth 534
Motus rectus und contrarius, derſelben Beſchreibung und Nutz, 126. usqve 128. ferner 139
- obliqvus was er ſey, 939
Muſic, dieſelbe hat eben ſo weite Gräntzen, wie die höhern Facultäten, 2
- die heutige beſtehet in 12 chromatiſchen Clavibus, 98 in notis
Muſicaliſche Controverſien, woher die meiſten entſtehen, 2. 3. in nota.
Muſicaliſche Genera. vid. Genera muſicaliſche der alten.
Muſicaliſche Grillen in einigen Compoſition-Büchern, 6. 8. 9. (611. in nota)
- ſolten ausgemuſtert werden, 89
- ſonderbahre gewiſſer Autorum im Recitativ. 941
- werden von Ausländern verlachet, 10 & in

- in nota ibidem,
- - können die Menge ausgedacht werden, (226. in nota) 944

N.

Naturell oder gutes Talent eines Componiſten, worinnen es beſtehet, 21 in nota
Neuſcheinende Wahrheiten, vid. Wahrheiten.
Nona, was und wie vielerley ſie iſt, 96. 101. 102
- - wie ſie von der 2da unterſchieden, 96. in notis.
- - ihr Tractament und Harmonie in verſchiedenen Sätzen, 194. 195
- - ihr Exercitium auf dem Clavier durch die 3 Haupt-Accorde, 4 ſtimmig, 196. ſeqv. vollſtimmig, 223. usqve 225
- - kan vor ihrer reſolution variret werden. 595. 597
- - derſelben theatraliſche Verwechſelung der reſolution, 663. 665
- - ſuperflua, was davon zu halten, 102. in nota 226. in nota.
Noten, was virtualiter kurtze und lange Noten heiſſen. 258

O.

Octava, iſt an ſich ſelbſt unveränderlich, 101
- - deficiens & ſuperflua, was davon zu halten, 101. 226. in nota 941. 944
- - ihrer viel hinter einander ſeynd ordentl. Weiſe verbothen, 123. In gewiſſen Fällen aber kan ſie das Ohr gar wohl vertragen. 109 in nota. 202 in nota.
- - ihre Vermehrung, wo ſie zugelaſſen oder verbothen, 120. 139. 140. 147. 148. 149. 150 & in notis ibidem.
- - gehet niemahls deſcendendo in nonam. 207. in notis.
Octaven-Fehler, vid. Qvinten-Fehler.
Ohr bey der Muſic, vid. Gehöre.
Ohren-Muſic, (Muſic die die Seele beweget) darinne giebt es noch viel zu ſtudiren, 24. 25.
Organiſten übel beſchlagene, 912 in nota.
Ouvertur-Tact, deſſen Menſur und Bezeichnung, 348 350
- - deſſen Accompagnement ſeiner geſchwinden Noten im General-Baſſe, 348. usqve 354
Ordinairer Tact, deſſen Accompagnement im General-Baſſ, vid. Egaler Tact.

P.

Paſſagien, wie ſie als eine Manier im Accompagnement des General-Baſſes zu gebrauchen, 551 usqve 556
Pfeiffwerck, wie es im Accompagnement von Saitenwerck unterſchieden, vid. Accompagnement.
Point d'orgue, was es ſey, 948
Practici, warum ſie öffters von denen Papiernen Accurateſſen abgehen, 16
- - rathen es Anfängern nicht, dergleichen zu thun, 18
Præjudicia, entſtehen öffters von der Gewohnheit, 106 in nota) 941
Præludiren, vollſtimmiger Inſtrumente, wie man dazu die Fundamenta auf beſondere Art legen könne, 901 usqve 913
- - in Kirchen, wird übel damit verfahren, 912 in nota.
Præneſtini, 942. 944
Praxis die heutige, wo ſie ihre frembden Sätze hernimmet, 255. in nota. 625 in nota
Puncte bey den Noten, wie ſie im General-Baſſe tractiret werden, 288. 289. 316 in nota.

Q.

Qvarta, wie vielerley ſie iſt und woraus ſie beſtehet,

ſtehet, 99. 100
= ihre Vergleichung mit der 5. min. 107 in nota.
= wird vor Con- und Diſſonanz zugleich ausgegeben, 938
= irregularis, was ſie ſey, 151 in nota.
= Sopra Syncopata u. Sotto Syncopata, ihr Unterſcheid, 171 in nota
= ihr Tractament und Harmonie in mancherley Sätzen, 171 usqve 174
= derſelben beſonderes Accompagnement im General-Baſſe ohne Species, 777. 778 in nota.
= ihr Exercitium auf den Clavier nach den 3 Haupt=Accorden, 4 ſtimmig, 174 usqve 177 vollſtimmig 217. 218
= hat doppelte Falſas, 225 in nota.
= kan vor ihrer reſolution variret werden, 590. 541
= ihre theatraliſche Verwechſelung der reſolution in einigen Exempeln, 663. usqve 665.
Qvarta major, ihre gewöhnl. Neben=Stim=Stimmen ſuchet man bey dem 2den-Accord, 161. usqve 164
= kan 4tam perfectam in der reſolution imitiren, 173
= ihre theatraliſche Verwechſelung der *Harmonie* in vollſtimmigen Sachen, 624. 625. in zweyſtimmigen Sachen 630. 631. 633. 634. 641. 642. 646. 647
= ihre theatraliſche Verwechſelung der *Reſolution*, 666 usqve 669. ferner, 672 usqve 674
= iſt jederzeit ſtatt der 4tæ perfectæ bey der Anticipatione Tranſitus des Baſſes, 686 in nota.
Qvarta imperf. wie ſie gebraucht wird, 240
Qvinta, wie vielerley ſie iſt und woraus ſie beſtehet, 100
= 2 perfectæ können nicht nach einander folgen, 109. 123
= hat doppelte Falſas, 225 in nota
Qvinta ſyncopata ihr Tractament und Reſolution nebſt 4 ſtimmigen Exempeln 179. 180. vollſtimmiges Exempel. 218 ſeqv.
Qvinta minor, ob und warum ſie eine Diſſonanz, 106. 107 in nota
= ihr Tractament und Harmonie in verſchiedenen Sätzen, 177. 178
= ihr Exercitium auf den Clavier nach den 3 Haupt=Accorden, 4ſtimmig, 181 usqve 183 vollſtimmig, 219 usqve 220
= kan variret werden vor der reſolution, 591. 592
= muß jederzeit ihre reſolution haben wie andere Diſſonantien, 592 in nota
= ihre theatraliſche Verwechſelung der *Harmonie*, in vollſtimmigen Sachen, 624. 626. in 2ſtimmigen Sachen. 631. 632. 635 636. 643. 658.
= ihre theatraliſche Verwechſelung der *reſolution* mit einer Ober=Stimme, 664 mit der Baſi auf reelle Arth, 666. 667. 670. 675
Qvinta ſuperflua, woraus ſie beſtehet, 100
= ihr Tractament u. Harmonie. vid. Falſæ.
Qvinten= und 8ven-Fehler, wenn ſie zu entſchuldigen oder zu tadeln. 133. & in Nota ibidem) 144. 158. 159. in Nota.

R.

Radical-Stimmen. vid. Grund=Stimmen.
Rameau. 763. 764. 766. 948. 960
Real-Stimmen allzuviele, gebähren unnatürliche Gänge. 204. in Nota.
Recitativ hat ſeine eigene Künſte. 27. 28.

769. 959.
- variret ſeine Diſſonantien gleichfalß vor der reſolution, wie der Stylus Theatralis überhaupt. 598. 599
- braucht ſeine Diſſonantien gleichfalß im Sprunge. 618. 619
- verwechſelt die Harmonie ſeiner Diſſonantien gleichfalß. 656. ſeqv.
- verwechſelt eben ſo, die reſolution der Diſſonantien. 672. 673. 677. 678. ſeqv. 687. usqve 690
- deſſen gewöhnliche Final-Cadenz. 674 & ibidem in Nota.
- wie es die Diſſonantien in Diſſonantien reſolviret. 693. usqve 695
- beſondere Exempel, darinnen die Verwechſelung der Harmonie, und der reſolution, mit dem Tranſitu anticipato zugleich in einander geſchrencket 695. usqve 701
- reſolviret ſeine Diſſonantien nicht gern über eben der Note. 950
- leidet die 2ſtimmigen conſonirende Verwechſelungen der Harmonie eher, als andere Styli. 951. usqve 953
- 12. dubiöſe Caſus der heutigen praxeos. 713. usqve 723. noch zwey dergleichen Caſus, welche einigen Zweiffel machen. 953. 957

Regeln muß man wiſſen. 18. & in Nota ibid. (726. in Nota) 767
- verſchiedene Gattungen derſelben. 19 in Nota. 767. in Nota.
- ob und wie man wieder recipirte fundamental-Regeln zu handeln pfleget. 15. in Nota.
- überflüßige und ungegründete ſind zu vermeiden. 733
- vom General-Baß ohne Species vid. General-Baß.

Relationes non harmonicæ im Accompagnement zu vermeiden. 737. in Nota

Reſolutio anticipata. vid. Anticipatio reſolut.

Reſolutio, derſelben Verwechſelung. vid. Verwechſelung der reſolution.

Retardatio iſt von der Verwechſelung der reſolution zu unterſcheiden. 666. in Notis. 702. in Notis.
- was ſie ſey und wie ſie gebrauchet wird. 702. 703
- wird mit der Verwechſelung der reſolution vermiſchet. 704. 705

S.

Saitenwerck im Accompagnement anders zu tractiren, als Pfeiffwerck, vid. Accompagnement.

Scarlatti ſetzet extravagant. 797. 954.

Schemata, woraus man die muſicaliſchen Intervalla gründlich kan unterſcheiden lernen. 102 ſeq.

Schemata modorum, unſere ſind viel applicabler und nutzbahrer als andere. 765 904. 960
- deren beſonderer Nutz im præludiren. 902 ſeqv. im componiren. 913

Schleiffung, wie ſie als eine Manier im Accompagnement zu gebrauchen. 527
- ihr Unterſcheid im Singen und Spielen. 527. 528. in Nota.

Secunda, woraus ſie beſtehet und wie vielerley ſie iſt. 97. 98
- ihr unterſchiedener Gebrauch. 160
- ihr Tractament und Harmonie in mancherley Sätzen. 161. usqve 164
- ihre abbrevirte Signatur. 161
- auſſerordentliche Sätze des Secunden-Accordes. 164. 165.
- ihr Exercitium auff dem Clavier nach den

3. Haupt-

3. Haupt-Accorden, 4ſtimmig. 166. biß 168. vollſtimmig. 169. biß 171
- ihre Baſis kan variret werden vor der reſolution 588. 589. auch wenn ſie ungebunden iſt. 597
- ihre Theatraliſche Verwechſelung der Harmonie bey der 4t. maj. und zwar in vollſtimmigen Sachen. 624. 625. in 2ſtimmigen Sachen. 630. 633. 634. 639. 640. 646.
- ihre Theatraliſche Verwechſelung der reſolution bey der 4t. maj. 668

Secunda ſuperflua, woraus ſie beſtehet. 98
- ihr Tractament und Harmonie in mancherley Sätzen. 235. 236. ſeq.
- hat jederzeit die 4t. maj. bey ſich. 782. in notis.

Semi allabreve. vid. Alla Semibreve.

Semitonium majus und minus, ihr Unterſcheid. 97. wie viel Semitonia majora es giebet. 98. in nota.

Septima, woraus ſie beſtehet und wie vielerley ſie iſt. 101
- ihr Tractament und Harmonie in mancherley Sätzen. 184. usqve 190
- wenn ſie die 5tam perfect. und imperf. neben ſich leidet. 184. usqve 187. & ibidem in notis.
- ihr Exercitium auff dem Clavier nach den 3. Haupt-Accorden, 4ſtimmig, 191 usqve 194. vollſtimmig 221. 222
- in Tranſitu. 201. 333. in nota) 265
- kan vor ihrer reſolution auff mancherley Arth variret werden. 593. usqve 596 item 598. ein Exempel.
- derſelben Theatraliſche Verwechſelung der Harmonie. 632. 636. 637. 644. 649
- derſelben Theatraliſche Verwechſelung der reſolution mit einer obern Stimme. 663. 664. mit der Baſi. 670. 672 675

Septima maj. ihre Theatraliſche Verwechſelung der Harmonie bey der $\binom{4}{2}$ 659. 660

Septima min. defic. ihre theatraliſche Verwechſelung der Harmonie in vollſtimmigen Sachen. 625. 626. in 2ſtimmigen Sachen. 627. usqve 629. item 638. 649
- ihre theatraliſche Verwechſelung der reſolution. 672. 677

Sexta woraus ſie beſtehet, und wie vielerley ſie iſt. 100
- ihre zugehörigen Stimen. 139. 150. ſeq.
- wenn ſie kan verdoppelt werden. 140. 141. in nota) 144. wo ihre Verdoppelung harte ausfället. 146
- wenn ihre Baſis kan verdoppelt werden oder nicht. 140. 147. usqve 150 & ibidem in notis.
- wenn ihre zugehörige 3. maj. naturalis und accidentalis kan verdoppelt werden. 142. 143. in not.) 145. 939. ſeqv.
- ihr Exercitium auff den Clavier nach den 3. Haupt-Accorden, 4ſtimmig, 139. usqve 155. vollſtimmig. 157. usqve 160
- ſyncopata wird von der 7me ſyncopiret. 190. begiebet ſich freywillig in die Schlaverey einer Diſſonanz ibidem in nota) notables Exempel davon. 944

Sexta ſuperflua woraus ſie beſtehet. 100
- ihr Tractament und Harmonie. vid. Falſæ.

Signaturen des General-Baſſes, werden nach der Landes Arth bezeichnet 113. in nota.
- wie ſie richtig auff denen Lineen abzuzehlen.

len. 116. usqve 118. in was vor Fällen dieſe Abzehlung nicht ſtatt hat. 939
= werden mit Unterſcheid tractiret, wenn ſie über einander oder neben einander ſtehen. 160
= ihre dazu gehörigen Stimmen ohne alle Mühe aus einer Tabelle zu erkennen. 255. 256.
= wie ſie in Cammer- und theatraliſchen ſtylo zu erfinden. vid. General-Baſſ ohne ſpecies.
= Solmiſation ſtatuiret ein eintziges Semitonium majus. 98. in nota.
= hat nichts vor unſern a. b. c. voraus. 106, in notis.
Special-Regeln von Ambitu modorum. vid. Ambidus modorum.
Species octavarum muß ein Accompagniſt wiſſen, 784. wie ſie zuerfinden, 785. wie viel und welche es ſeynd, 785 usqv. 788. worinnen ihr Nutz beſtehet, 788 ſeqv. Selbige kan man doppelt bezeichnen, 785. 788 in notis. wie darinnen die Signaturen des General-Baſſes abzuzehlen, 792. in nota. werden von denen richtig bezeichneten modis von ſelbſt angegeben, 844 in notis
Sprünge gleichgültige, im Accompagnement der geſchwinden Noten, 366
Stylus Gravis, vid. allabreve.
= theatralis, vid. theatraliſcher Stylus.
= Eccleſiaſticus, vid. Kirchen-Stylus.
= unnatürlicher, was davon zu halten, 797 in nota.
Superjectio oder Uberſchlag, was es vor eine Manier, 545 in nota.
Syſtema modi, deſſen richtige Bezeichnung, vid. modi Muſici.

T.

Talent eines Componiſten, vid. Naturell.
Taſto ſolo was es heiſſet, 515
Tempus binarium & ternarium, was es ſey, 290 in notis
Termini technici, überflüßige in der Muſic, 108 in notis
Tertia, woraus ſie beſtehet und wie vielerley ſie iſt, 99
Tertia major, ihre Vermehrung, vid. Vermehrung der Eſſentialen und accidentalen ✕ ✕ und ♮. ♮.
= hat ſtatt der 5tæ imperf. des ſyſtematis, allzeit 5tam perf. bey ſich, 174 in nota.
Tertia minor defic. was davon zu halten, 99 in notis) 239
= wo ſtatt derſelben die richtige 3 min. muß gebrauchet werden, 152 in nota
Tertia ſyncopata ihr Tractament und Harmonie, 163
= läſſet ſich freywillig als eine Diſſonanz tractiren, ibid.
= notables Exempel davon, 944
Theatraliſche Stylus, ſeine beſondern Meriten, und wiederlegung der Einwürffe, 26 usqve 29. & ibidem in notis, ferner, 586. 587. 701
= leidet nicht wohl überhäuffte ſerieuſe Gedancken, 47. 48 in nota
= ſeine reſolutiones Diſſonantiarum, vid. Verwechſelung der Harmonie und Reſolution.
= ſeine Fundamenta ſeynd noch wenig bekandt, 586 (611 in nota) 701
Theile in Contrapuncten berühmt, 936
Themata muß ein Componiſt wiſſen auszuführen, 22 in nota
= damit laſſen ſich leicht etl. Bogen anfüllen, 29

= und contrathemata, ob ihre Erfindung ſo ſchwehr, 936
= im Baſſe, vid. Baſſ-Themata.
Theoretici, warum manche ſo feſte über den Antiqven-Regeln halten, 17
= puriputi, machen lächerl. Expreſſiones der Worte, 24 in notis
Tranſitus, was er ſey, und wie er gebraucht wird, 257. 258
= wie vielerley derſelbe, 259
= in weitläufftigen Verſtande, was er ſey, 260. 261
= in die 3e wie er als eine Manier im Accompagnement anzubringen, 524
= wie man einer andern Stimme in den Tranſitum ſpringet, 608 usqve 614
= wie er anticipiret wird, vid. anticipatio tranſitus.
Tranſitus irregularis deſſen beſonderer Gebrauch bey gröſſern Intervallis, als die 3e, 261. 262
= deſſen verſchiedene Bezeichnung über geſchwinden Noten des General-Baſſes, 363. 364
= kan nicht wieder den Tact gebrauchet werden, 941
Trias harmonica, vid Accord ordinairer.
Trillo wie es im Accompagnement anzubringen, 522 usqve 524
Tripel-Tacte, ihr Nahme, Eintheilung und gebräuchlichſten Arthen der Tripel, 290. 291
= ihre Natur und Unterſcheid vor dem egalen Tacte, 290. usqve 292 in nota.
= ſeltene Arthen derſelben, 292. in nota) 946.
= ihre virtualiter langen und kurtzen Noten, welche es seynd, 293 in notis
= ihr Accompagnement der geſchwinden Noten, 292 usqve 332. ferner in einzeln Exempeln, 368. 371. 373. 376. 377.

U.

Variationes im Baſſe. vid. Baſſ-Variationes.
= der Diſſonantien, vid. Diſſonantiæ.
Verkehrung muſicaliſcher Sätze kan keine Härtigkeit gebähren, 142 in nota. 206 in nota) 945 auch ſelbige nicht vermindern, 147 in Nota. 148 in Nota) 945
Vermehrung der zum modo gehörigen Eſſentialen ✕✕ und ♮♮. iſt zugelaſſen, 150 in nota
= des accidentalen ✕ und ♮. wo es bedenckl. iſt bey der 3. maj. 142. 143 in nota) 145 939. bey der 6. maj. 146 ſeqv. bey der Baſi 147 usqve 150 & ibidem in notis. In einigen beſondern Fällen, 156. 215. 233 in nota.
Vernunfft, was ſie bey der Muſic vor eine Charge beſitzet, 3. 4. in nota
Verwechſelung der *Harmonie*, ihr Urſprung und Fundament, 586. 587
= was und wie vielerley ſie iſt, 622. 623
= vollſtimmige, ihr Fundament und Unterſcheid, 624 usqve 626
= zweyſtimmige, ihr Fundament und 6 Arthen derſelben, 626 usqve 651
= wie man dergleichen ſelbſt erfinden u. ſich in dieſer Materie exerciren könne, 651 usque 656
= zu derſelben Gebrauch gehöret praxis und Judicium, 625 in notis) 723
= damit wird am meiſten im Recitativ gekünſtelt, 598. 626 in notis) 656
= muß der Accompagniſt verſtehen und in acht nehmen, 635 in nota 665 in nota) 723. 724. 728. 771 usqve 774
= falſche Exempel davon 661 ſeqv.

= wird durch ein, vor die verwechſelten Claves geſetztes ✕ in ihrer Natur nicht verändert, 684 in nota.
= conſonirende, gehören auſſer dem Recitativ mehr vor vollſtimmige als 2ſtimmige Sachen, 951
Verwechſelung der *Reſolution*, was und wie vielerley ſie überhaupt ſey, 662
= geſchiehet entweder zwiſchen denen Ober-Stimmen, 662 usqve 665. oder zwiſchen einer Ober-Stimme und der Baſſ, und zwar dieſes auff zweyerley Arthen, 666
= die erſte reelle und beſte Arth, ibid. die andere reelle Arth, 667
= Haupt-Reqviſita und Kennzeichen einer reellen Verwechſelung, 667. 668
= ihr Gebrauch bey verſchiedenen Accorden 668 usqve 672. Im Recitativ, vid. Recitativ.
= falſche Exempel davon, 680 ſeqv.
= wie man dergleichen ſelbſt erfinden, und ſich darinne üben könne, 681
= wie ſie mit Diſſonantien zu vermiſchen, 682. 683 ſeqv.
= wird durch ein, vor die verwechſelten Claves geſetztes ✕ in ihrer Natur nicht verändert, 684. 685
= beſondere Arth derſelben, 692 in nota 712
Verwechſelung der Stimmen, ob ſie bey vollſtimmigen Inſtrumenten die 5ten- und 8ven Fehler in partibus extremis entſchuldigen könne, 132 in notis.
Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, vid. Genera muſicaliſche
Unbezifferte General-Bäſſe. vid. General-Baſſ ohne Species.
Uniſonus hat was ſchönes und effectives in ſeinen rechten Gebrauch. 60. 61. in not.
Vocal-Sachen, ob man zu viel mit Inſtrumenten darinne arbeiten ſolle. 38
= können ſo geſetzet werden, daß ſie ohne viele Manieren des Sängers brilliren müſſen. ibidem.
Vorſchlag, wie er als eine Manier im Accompagnement zugebrauchen. 525. usqve 527.
Vorurtheile. vide. præjudicia.

W.

Wahrheiten neuſcheinende finden allzeit obſtacula. 93. 94
Werckmeiſter von den Modis der Alten. 914
Wiſſenſchafft eines Componiſten. vid. Componiſten, ihre reqviſita.
Wiſſen und können, zwiſchen beyden ein mächtiger Unterſcheid. 24. in notis

Z.

Zarlinus, ob man die richtige Anzahl der Semitoniorum major. bey ihm ſuchen müſſe. 98. in nota.
Zierlichkeit des General-Baſſes. vid. Manieren.
Ziffern des General-Baſſes. vid. Signaturen.

Die Errata ſuche man vor dem Regiſter.

FREYBERG,
gedruckt bey Chriſtoph Matthäi.

Nota.

ES ſind die verſchiedene im Druck heraus gegebene Muſicaliſche und andere Schrifften des ſonſt berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Muſici zu Leipzig, der Muſicaliſchen Welt allbereit ſo bekandt, daß es überflüßig ſeyn würde, allhier viel Rühmens von der beſondern Geſchicklichkeit und Gelehrſamkeit dieſes Mannes zu machen. Weil er nun nach ſeinem Tode unten ſpecificirte 2. Manuſcripta in lateiniſcher Sprache hinterlaſſen, davon das erſte über 4. Alphabeth, und das andere ohngefehr 1. Alphabeth (mittelmäßig compreſſ geſchrieben) ſtarck iſt, welche deſſen Erben gern an einen billigen Verleger bringen möchten; als hat man ſolches hiermit denen Liebhabern kund thun, und die Summaria beſagter beyden Tractate, ſo, wie ſie anhero überſendet worden, beyfügen wollen. Solte ſich ein Verleger dazu finden, ſo kan er ſich entweder hier in Dreßden, oder bey der Kuhnauiſchen Frau Wittbe in Leipzig melden.

I.

Tractatus de Tetrachordo,

ſeu

MUſica antiqva ac hodierna, occaſione Tetrachordi, non ad ſyſtema tantum, ſed & Melopœiam accommodati, cum prævio Præludio e penu Matheſeos puræ depromto, ac lectorem ad intelligenda quæ in hoc opere tractantur præparante a Joh. Kuhnau. In præludio Dominus Autor quatuor ſpecies ex Algebra & quicquid ad ea quæ hoc opere occurrunt intelligenda facere poteſt, erudite ac Clare oſtendit, ubi & ea tractat quæcunque ad Mono chordum ſpectant. In opere autem ipſo ſeqventia traduntur.

Sect I.

Cap. I. Continens explicationem Terminorum Rubri Thematis.
Cap. II. Varias Tetrachor. diviſiones.
Cap. III. de Tetrachordo Generis Chromatici.
Cap. IV. de Genere Diatonico.
Cap. V. De origine Tetrachordi ejusqve multiplicatione ac ſingulorum nominibus.
Cap. VI. de nominibus ſingulorum græci Diagrammatis cujuslibet ſonorum ſeu chordarum.
Cap. VII. De ſignis chordarum Diagrammatis veterum ſeu eorum Notis Muſicis.

Sect. II. de uſu Tetrach. Veterum.

Cap. I. De qvolibet Veterum Tetrachordo per Sectionem Canonis exhibito.
Cap. II. De ulteriori Sectionis jam factæ explicatione & aliis hujus generis Diatonici Diagramma Muſicum in Monochordo accommodandi modis.
Cap. III. de uſu Inſtrumenti Veterum qvod Helicona dixerunt & pro Canone in exhibitione Diagrammatis Muſici Conſonantiarum & Toni uſurparunt.
Cap. IV. de mutatione Tetrachordorum ſeu ſyſtematis Tetrachorda continentis & qvidem eorum varia poſitione.
Cap. V. de Tonis ſeu Modis Muſicis veterum Græcor.
Cap. VI. de Mutatione.
Cap. VII. de effectu Græcorum Muſices.

Sect. III. de Hodierno Tetrachordi uſu.

Cap. I. De Genere hodierni Tetrachordi ejusqve Element.
Cap. II. de vero colore hodierni Tetrach.
Cap. III. de Concinnitate Tetrach. Syntoni.

Cap. IV.

Cap. IV. de *Temperatura Tetrach.* Diatonici Syntoni.
Cap. V. de *T*etrachordo mediante Logiſtica Muſica numeroſa, in Monochordo exhibito.
Cap. VI. de *T*etrachordo per conſtructionem geometricam atqve algebraice demonſtratam ad Monochor; dum applicato.
Cap. VII. de arte averſis oculis & ſolo tactu experiendi tam numeros qvosdam certos Monochordi, qvam etiam in ſpecie numeros rationum intervallorum *T*etrachordi.
Cap. VIII. de arte chordam tenſam in multas partes æqvales ſine circino dividendi, ſicqve *T*etrachordi chordarum longitudines Determinandi.
Cap. IX. de *T*etrachordo per pondera & Mordas exhibito.

Accedit Tractatus de uſu Tetrachordi hodierno.

Cap. I. De Melopœia in ſpecie reſpectu modorum Muſicorum duodecim.
Cap. II. de uſu *T*etrachordi hodierno reſpectu Modorum novo hodierno modo modulantium.
Cap. III. de uſu Tetrachordi in Melopœia reſpectu Conſoni & Diſſoni.
Cap. IV. de uſu Tetrachordi in Melopœia reſpectu illius elementorum variati ordinis.

2.

Diſputatio de Triade Harmonica.

Pars I.

Cap. I. de Triade Harmonica Pythagoræorum.
Cap. II. de Triade Harmonica Pythagor. in Monochordo exhibita.
Cap. III. Exhibens Triadis Harmonicæ imo totius qvi Pythagoræ qvatuor malleorum fabritium ſo teſte Nicomacho obtigiſſe dicitur concentus Muſici in inſtrumento Veterum qvod Heli dixerunt, qvaſi Monochordo, demonſtrationem.
Cap. IV. De Triadis Harmonicæ Pythagor. in Monochordo exhibitione per appenſa chordis pon

Pars II.

Cap. I. De Triade Harmonica recentiorum & noſtrorum Practicorum.
Cap. II. Decidens qvæſtionem, cui duarum Triadum Harmonicarum, nempe Triadi Pythagoricæ & Triadi noſtrorum Practicorum, competat jus prælationis.
Cap. III. de Triade recentiorum in Monochordo exhibita.
Cap. IV. de Triade Practicorum noſtrorum e chordis, qvas pondera tendunt, audienda.
Cap. V. de exhibitione Triad. Harmon. in Inſtrum. Muſicis.
Cap. VI. de Triadis Harmonicæ uſu in Melopœia.

W.u.H. PE
BUCHBI
MÜNCH
LEUTSTETTE

W.u.H.P
BUCHB
MÜNC
LEUTSTET

W.u.H. PE
BUCHBI
MÜNC
LEUTSTETT

W.u.H. PE
BUCHBI
MÜNC
LEUTSTETT

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MIDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heinichen, Johann David, / Mattheson, Johann, / Heinichen, Johann David,

Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen kö

In Dreßden 1728

4 Mus.th. 633
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527257-2
VD18 14556502